目　录

1

音乐神童

李斯特（Liszt）堪称历史上最杰出的演奏大师，他的全盛时期（1839—1847）曾被描述为“演奏史上无人可敌”的一段传奇，因此李斯特的童年和早期生涯特别重要而引人玩味，日后的伟大显然早在此时萌芽。虽然他并不是那种小时就特别出众的“神童”，但表面的按部就班潜藏着骚乱。李斯特的生活模式很早便成形，有着许多神童典型的不羁性格，甚至他年少得志也是笼罩在内心的痛苦与混乱之下。



1820 年的李斯特，身着艾斯特哈齐亲王赐给他的匈牙利服装

我们并不清楚李斯特的家系源流，他本人则喜欢幻想自己是匈牙利贵族之后，但他出自农



李斯特的祖父

家的可能性更大。他的祖父乔治·亚当·李斯特(George Adam Liszt)生于普雷斯堡(Pressburg)附近的小村落艾登塔尔(Edelsthal),结过三次婚,育有25个孩子。李斯特的父亲亚当(Adam Liszt,1776—1827)替艾斯特哈齐(Esterházy)家族管理位在雷汀(Raiding)的领地。雷汀被称为“文化天堂”,距离维也纳50英里,孤立在一片匈牙利的大平原中。值得注意的是,亚当曾经是圣方济会的见习僧,但在19岁时因为“个性善变不一”而被逐出修会,加上他对音乐的狂热,尤其喜爱海顿(Haydn)和胡梅尔(Hummel)的钢琴演奏,却不幸受挫于世俗的职位而郁郁不得志。

亚当在30岁时娶了来自德国南部的安娜·拉格(Anna Lager,1788—1866)。安娜无疑是个模范妻子与好母亲,但一生附庸于丈夫,不似其丈夫对李斯特影响深远。亚当对其子闪亮生涯的期待,在其日记中可见一斑:“我儿,你是天赐的!你将会实现毁了我青春的艺术梦想!”

李斯特于1811年10月22日出生于雷汀。那年正巧是彗星年,预示了李斯特独特而光芒四射的一生。不到6



1825 年的李斯特

岁的李斯特已经展现出对音乐的狂热，尤其是对钢琴的天分甚得父亲的欢喜。他在还没学会认字之前，就会看



尼古拉·艾斯特哈齐亲王



卡尔·车尔尼



海　　顿

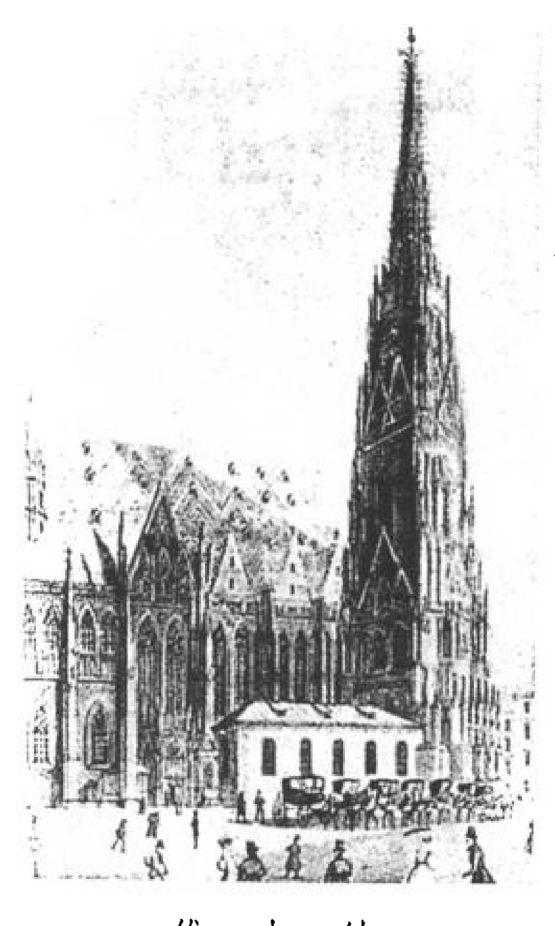
乐谱了，练琴对其他孩子是件苦差事，对他却有无比的魔力，即使是一张贝多芬的画像也特别具有意义。李斯特自幼就敏感纤细，虽然童年多彩多姿，却也有骤来骤去的不明急病缠身。

李斯特以 9 岁之龄登台演奏贝多芬门生费迪南·里斯(Ferdinand Ries)的协奏曲，以及一首他自己写的自由幻想曲，结果大为轰动，立刻就为他募集了一笔基金供他拜师学习。为了能开拓更宽广的世界，他必须离开雷汀这个小地方，而维也纳尤其是当时的文化圣地。根据 W·H·哈道爵士(Sir W. H. Hadow)的说法，当时的维也纳代表历史上最伟大的三个时期之一，其他



李斯特的父亲

两个时期分别是伯里克利时期(Periclean)的雅典,以及伊丽莎白(Elizabeth)时期的英格兰。在维也纳,李斯特试着找到适合的老师,其中包括胡梅尔,但胡梅尔索价过高,因而也无缘指导李斯特。贝多芬的另一位门生卡尔·车尔尼(Carl Czerny)则诲人不倦,每天从早上8点授课到晚上8点,还写了上千首作品。车尔尼个性宽容,眼光也很敏锐。刚开始他拒绝收李斯特为徒,但听过李斯特的弹奏之后,马上改变心意。车尔尼发现李斯特的弹奏



维　也　纳

相当不稳定、不干净、夹缠不清,对指法没什么概念,不过是把手指随便扔在键盘上。尽管如此,我还是对李斯特的天赋大为震惊。

在这个阶段,李斯特的天分虽然还是狂野未驯,未加琢磨,不过显然已经超人一等,车尔尼决心好好培训这个没受过训练的年轻学生。受惯赞美的李斯特第一次被人批评,在经过强烈反抗之后才专心琢磨自己横冲直撞的



贝 多 芬

技巧。车尔尼这位“速度学派”(The School of Velocity)的作曲家当然无法容忍丝毫的马虎、不准确。久而久之，李斯特也慢慢领略到这种艰苦的技巧训练、基本音阶和琶





李斯特作品第一号练习曲的曲名页



“严苛”的凯鲁比尼



比较亲切的凯鲁比尼

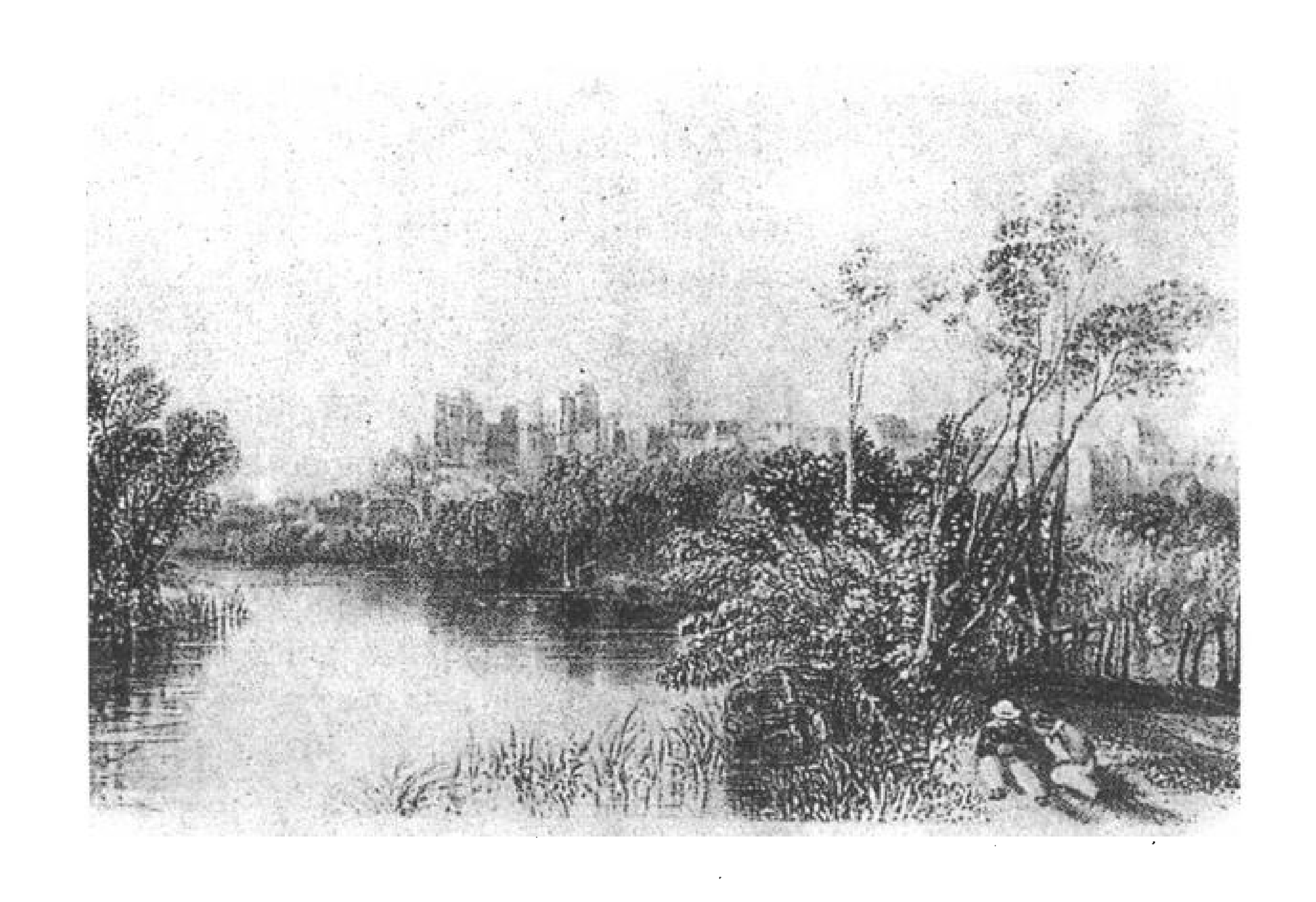
音练习所带给他的好处。后来，在听到帕格尼尼（Paganini）的神技等种种刺激之下，李斯特更发展出远胜于车尔尼学派的新技巧，扎实地奠定下音乐史上最顶尖的技术。

李斯特进步神速，以致没过多久车尔尼就表示：“我从来没有收过这么热切、这么有才气，又这么勤奋用功的学生。他拜师后仅仅一年，我就能让他公开演出了，而他也在维也纳激起了一股罕见的热潮。”在1822年，李斯特的钢琴演奏已不再只是才华横溢而已，他的两场音乐会不但被比喻为“从云端坠落下来的小赫拉克勒斯（Hercules）”，更达到严师要求的精确标准与理想。李斯特的天分被拿来与少年莫扎特（Mozart）和贝多芬相比。贝多芬之吻的故事正是发生在这时候。这场“艺术洗礼”发生在一个私人聚会的场合，当李斯特弹完贝多芬的C大调钢琴协奏曲第一乐章时，在场的贝多芬大

受感动，便亲吻了李斯特的额头说："继续吧，你这天之骄子，你将带给许多人快乐喜悦，这实在是最好不过的事。"

李斯特父子对在维也纳获得的成功喜出望外，但还有别的城市等待他们去征服，尤其是巴黎。亚当·李斯特最深切的期盼就是让儿子进入巴黎音乐院就读。可是在李斯特所向披靡之后，这个希望的幻灭对他而言不啻是晴天霹雳。巴黎音乐院不收外国学生，而校长凯鲁比尼(Cherubini)也不愿为李斯特破例。但是不知变通的官僚制度不足以浇灭李斯特的执著，最后在匈牙利贵族的推荐之下，李斯特为巴黎的社交名流开了一场独奏会，结果立刻成为巴黎的宠儿，被昵称为"小李斯特"(le petit Liszt)。独奏会的效应穿透了巴黎音乐院深锁的门墙，还震动了英伦海峡对岸的伦敦，大家对这位"音乐奇迹"议论不休。李斯特在独奏会上背谱演出，这种前所未闻的举动后来被敌人抨击为傲慢浅薄、故作姿态。李斯特此时已开始品尝成名的酸甜苦辣，所以对于被比喻为"世界第八奇迹"——年仅13岁的李斯特写下歌剧《桑丘先生》(Don Sanche)——竟会惹来毁誉参半的反应，其实并不令人感到意外。后来李斯特一生的风风雨雨大概也都是依循同样的模式进行。

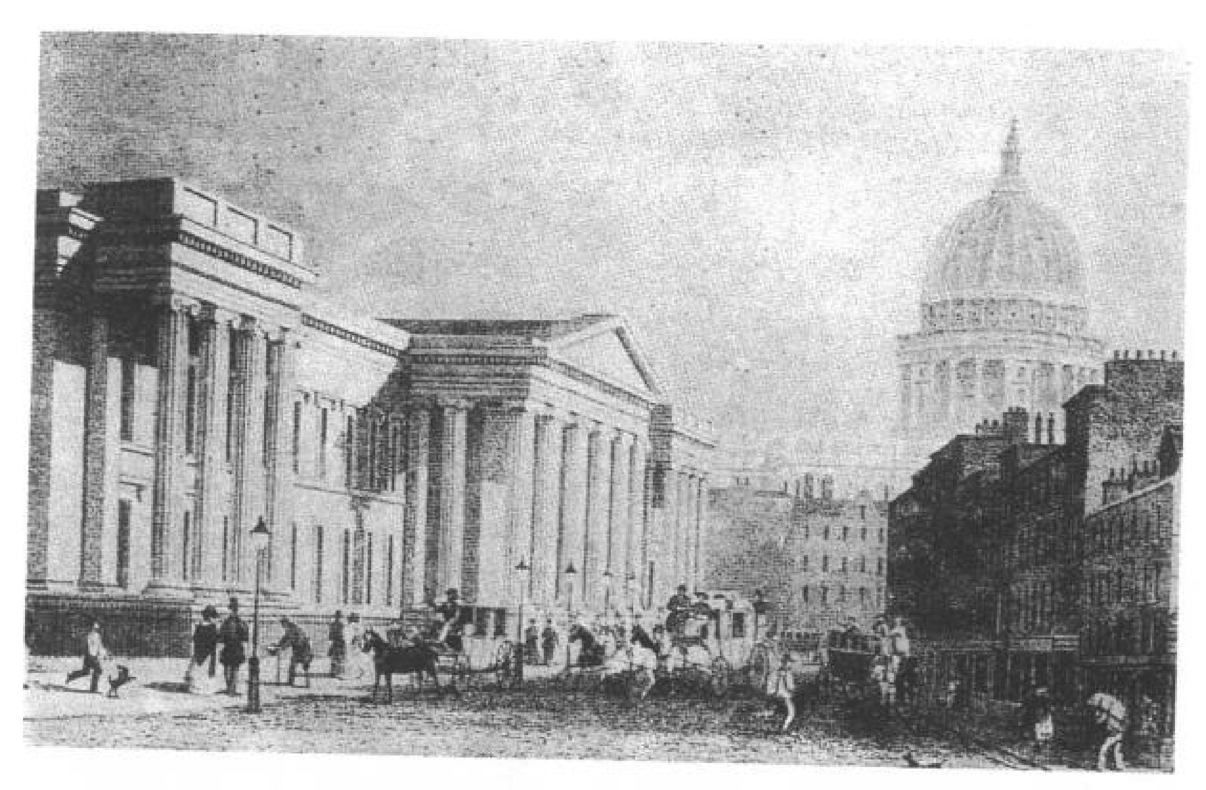
尽管如此，李斯特显然觉得有必要去一趟伦敦证明自己是"当世最伟大的演奏家"。虽然他的音乐会加上一些不伦不类的其他演出〔包括由每场必到的西蒙斯小姐(Miss Simonds)演唱招牌曲，如《是的，这就是印度鼓》和



温莎城堡

《当你盛开》等〕,但仍然博得他已习以为常的满堂喝彩。他获得100英镑的巨额酬劳,这在1824年亦属空前。而向来瞧不起早慧神童的英国人也为之折服，李斯特甚至受邀到温莎(Windsor)城堡在乔治四世(George Ⅳ)御前演出。

李斯特异于常人甚至可谓反常的生活方式逐渐显露出来。他惊人的声势和唾手可得的成功突然显得浅薄空虚。15岁的李斯特变得阴沉内敛,他在日记里抄录整段圣保罗(Saint Paul)和圣奥古斯丁(Saint Augustine)的戒律和训诲,于是,就出现了像“浪费时间是世间最大的罪



伦　敦

愆。生命何其短暂,每一刻都如此珍贵,但我们却好像以为生命永远不会结束似地活着”以及“没有什么事是不可能的。我们并不缺乏使其成功的工具，只是不知道使用而已”等字句。

李斯特从绚丽的公众生活中淡出，转而热切地追求一种宗教式的、宁静的修行生活,说他自小就相信“天堂是不证自明的,而上帝的博爱是最真实不过”，这些言行令他父亲震惊不已。即使来自巴黎的欢呼喝彩（包括1825年歌剧《桑丘先生》的成功演出)也不能动摇他的心意。李斯特从此注定在纷扰不安的漫长生命中，时而难舍独处的安恬,时而拥抱疯狂的群众,反复纠缠不已。

《桑丘先生》的谱稿后来遗失,到1903年才发现。这

部歌剧颇似李斯特当时的作曲老师波尔（Pauer）的风格。《桑丘先生》、《辉煌的快板》（Allegro di Bravura）和G小调谐谑曲〔布梭尼（Busoni）在1909年发现遗稿〕等作品是李斯特最早期、也最早熟的作品。以那首短短几个小时之内就写完的谐谑曲为例，它的乐念雏形在后来的第十九号匈牙利狂想曲（1885年）中才得到充分发挥。更重要的是，作品编号第一的《十二首练习曲》（Douze Etudes）已经具备了后来著名的《超级练习曲》（Etudes d'Exécution Transcendante）的雏形，虽然前者充满车尔尼风格的亮丽活泼，但是还无法嗅出李斯特后来革命性的炫耀及大胆。容我指出一点，真正属于李斯特风格的种子，其实耗费了相当长的时间才得以萌芽，《十二首练习曲》就是典型的例子。这组作品1838年的版本相当华丽造作，后来经过多次大幅度修改，1851年才有最后的定本。从李亚甫诺夫（Liapunov）纪念李斯特的《超级练习曲》所作的《超级练习曲》（Op. 11，1879—1905），就不难明白李斯特这组作品的影响力。事实上，李亚甫诺夫曾抱怨李斯特的影响过于强烈，以至于抹煞了他个人的风格。李亚甫诺夫自己迷人可辨的斯拉夫风格一直要等到写出《李斯特挽歌》（Elégie en Mémoire de Franz Liszt）才得以展现。

汉普瑞·席尔（Humphrey Searle）曾仔细比较过《超级练习曲》前后三种版本的风格。托马斯·瑞纳（Thomas Rajna）更把第一版和最后一版一一对照录音下来，非常有助于对比。我们可以看出，风格最辉煌灿烂的《超级练



伊格纳兹·莫舍勒斯

习曲》,如第二号 A 小调、第四号《马采巴》(Mazeppa)、第六号《幻象》(Vision)、第七号《英雄》(Eroica)、第八号《狩猎》(Wilde Jagd)、第十号 F 小调、第十二号《追雪》(Chasse Neige)等等狂飙作品,和抒情灵澈的第三号《风景》(Paysage)、精致规律的第九号《李可当策》(La Ricordanza)、和谐可亲的第十一号《夜之和谐》(Harmonies du Soir)恰成对比,即使以技巧艰难闻名的第五号《鬼火》(Feux Follets)都有一种抒情的炫技。因此,“超级”不只是技巧上的超越而已,也是一种诗意上的超越。“超级”也可能是指超越了车尔尼的古典教学练习曲。李斯特把这组 12 首《超级练习曲》献给车尔尼,不但是感念恩师,也巧妙地暗指车尔尼在作曲方面的局限。

不论李斯特是如何光芒四射,他个性里外炫与内敛的两极仍然不断地撕扯着他。虽然 1827 年他第三度伦敦之行极为成功,听众里还包括门德尔松(Mendelssohn)的老师莫舍勒斯(Moscheles,他是一位平庸却名重一时的钢琴家及作曲家),但李斯特欲献身宗教的想法却越来越强烈,修士般的持重取代了欢愉,孤僻取代了喜欢热闹和掌声;随着他的健康日益恶化和收入减少而影响到家计





《超级练习曲》第八号《狩猎》起首的三种版本

时，亚当·李斯特不得不采取行动，对儿子的央求——“准许他去过圣徒的生活，或许像殉教者般死去”——提出了冷静而通达的回应：

因为爱一样事情，未必就要受它召唤。我们可以充分领会到，你真正的使命是音乐，不是宗教。竭尽所能敬爱上帝，做个真心善良的人子，你就会在艺术上登峰造

极，造物主让你命中如此。

医生建议李斯特换个不同的环境生活，于是父子俩避居法国北部的布洛涅（Boulogne）。在这个有益身心的港口城市里，李斯特很快地恢复了精力，心情也好转起来。无奈造化弄人，亚当·李斯特竟染上了伤寒，1827年病逝布洛涅。临终前留下另一段充满洞见的预言，由儿子恭录下来：

父亲说我心地善良，也不乏聪明才智，但他怕女人会扰乱我的生活，支配我的一生。这个预言很奇怪，因为我当时才16岁，对女人毫无概念。我甚至要求告解神父为我解释十诫中的第六诫和第九诫，因为我害怕自己已经触犯诫律而毫无自知。

2

李斯特重回巴黎与浪漫主义风潮

李斯特和赶来巴黎与他会合的母亲皆因父亲的过世深感忧伤哀恸。被李斯特昵称为"天生的老顽固"的父亲的去世,在李斯特心中留下了空虚和不安全感。

当死亡抢走了父亲,……而我又开始认真思考艺术可能是什么,艺术家必须如何时,我就觉得自己被种种不可能性压得喘不过气来,并且阻断了我的思绪指引我的最好途径。现在,我听不到任何使我共鸣的声音,不论是那些自满的社会精英,还是那些浑浑噩噩的艺术家,皆不了解我心中的艺术目标,也不能体会我所感受到的力量。我对艺术的反感油然而生:艺术也不过是一项赚钱的手艺,提供上流社会某种形式的娱乐罢了。我一点也不愿意当个受人豢养的音乐家,像个魔术师或是训练有素的狗受到保护和得到薪水。



胡　梅　尔

李斯特就这样陷入阴郁和愤世嫉俗的情绪深渊里，甚至还出现了如“弗朗茨·李斯特(Franz Liszt)，1811 年 10 月 22 日生，1828 年逝于巴黎”这样的讣告。

但是母子两人的生活还是得过下去,因此,李斯特开始教琴维生。他说道:“贫穷是人与罪恶之间的中介,把我从孤独与冥想中揪了出来,把我带到众人面前。不仅我自己,还有我母亲都要靠这些人生活下去。”

对一位年仅十几岁的少年来说,19世纪20年代与30年代的巴黎实在淫乱不堪,到处充满光怪陆离的现象。男女分分合合,像交换舞伴一样容易。无怪愤世嫉俗的诗人海涅(Heine)会说,“亲爱的上帝在天堂觉得无聊时,打开窗户看看巴黎的林荫大道就可以解闷了。”

尤其是在艺术家的圈子里,以超越世俗道德规范为傲,视“艺术家可承担不道德的后果”的论调为真理。李斯特虽凭借其音乐上的成就顺理成章跻身上流社会,可是当浮华炫耀的宫廷贵族向他招手时,对正在寻求安宁的、离群索居的李斯特来说却又显得遥远模糊。李斯特常演奏的拿手名曲胡梅尔B小调协奏曲其实并不受推崇。在《音乐评论》(La Revue Musicale)上初试啼声的比利时乐评家费第斯(Fétis)写了一篇犀利而重要的评论,它之所以重要是它多少反映了当时李斯特黯淡消沉的生命特色:

天赋高超的李斯特先生,竟然把音乐变成如同杂耍或魔术的题材,委实可惜。这种魅力独具的艺术不应如此。……你还年轻,有足够的时间转变你的志趣;退一步说,作为年轻钢琴家,你应该勇敢地抛弃光辉灿烂的虚浮,追求真正的进步,你将会尝到收割的滋味。



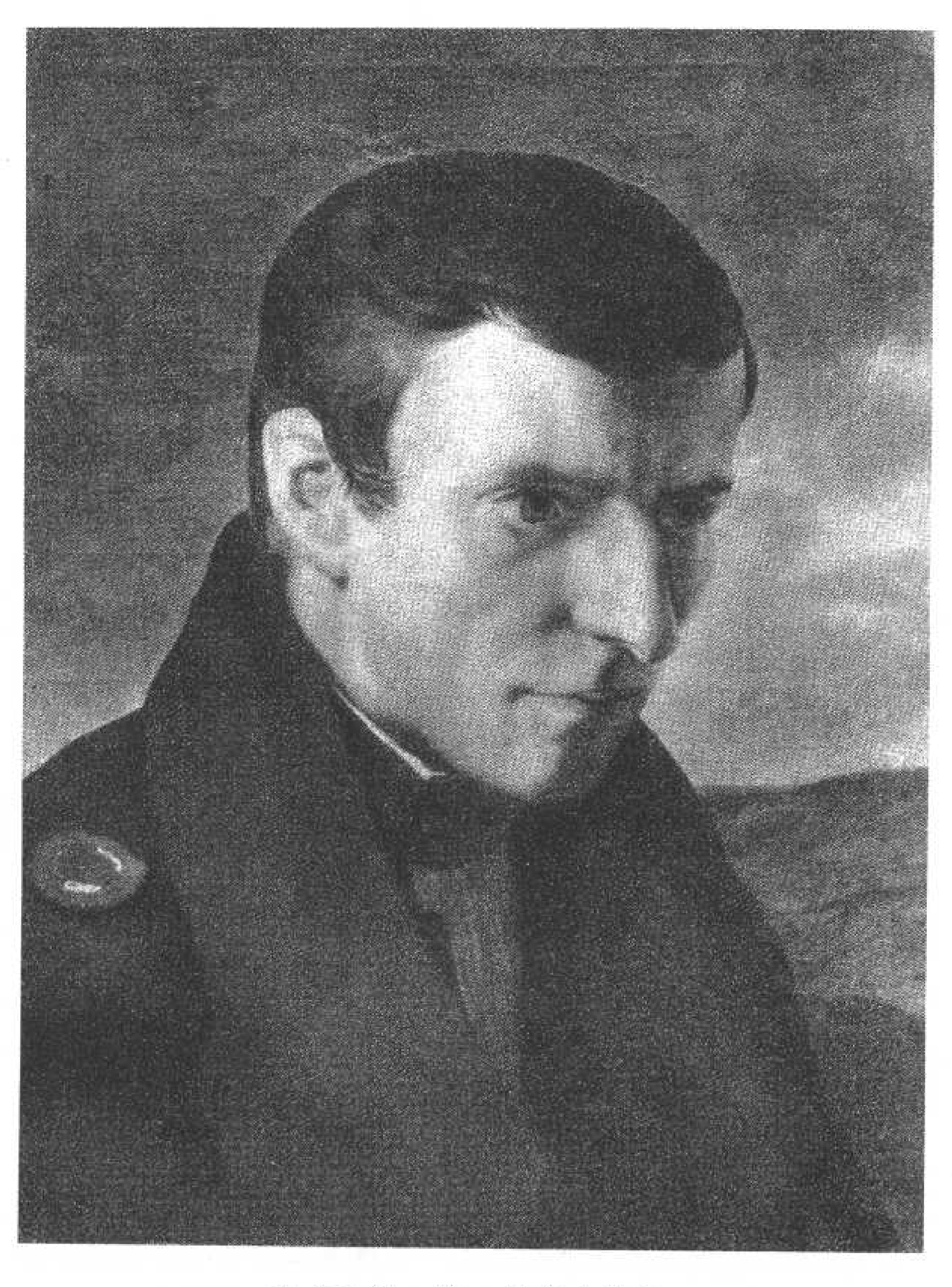
卡洛琳·德·圣克里克，后来变成达立戈伯爵夫人



阿黛儿·德·拉普吕纳雷德伯爵夫人

有趣的是，当费第斯抨击李斯特不够严肃时，李斯特自己也正在反省自己的生活方式。

李斯特要吸引富有的学生前来受教并不难，其中包括堪称李斯特首位文学与哲学贵妇的卡洛琳·德·圣克里克（Caroline de Saint Crique）；她芳龄17，父亲是查理十世（Charles X）的经济大臣。如同许多日后的恋情一样，李斯特与卡洛琳的恋情始于严肃的对话，终于热情，已经感染上时代风尚的李斯特就这样深陷爱河。在当时的社会环境中，钢琴教师和出身贵族的少女相恋是不可想像的，卡洛琳一直上到深夜的钢琴课立即中断，李斯特被卡洛琳的父亲召见。他先冷冷谢过李斯特的热心教导后，随后将之解雇。而卡洛琳则被送往修道院，数月后就嫁给门当户对的外省贵族达立戈伯爵（Count d'Arigaux）。李斯特年少轻狂，不但情感上受到重创，自尊心更是倍受打击。从某个角度来看，李



菲立希岱·德·拉美内神父

斯特这次感情挫败的伤口从未痊愈，不断提醒他卑微的地位，以及当时社会严明的阶层。表面上势利逢迎的李斯特开始为艺术家的权益奋战不懈，每逢有人质疑他的立场时,他就报以夸张的粗暴作风。早在20世纪小说家E·M·福斯特（E. M. Forster）宣扬勇敢与敏锐的贵族哲学之前,李斯特即已提出“行为像贵族,比生为贵族更为重要”的主张。

从这可以看出，李斯特已经准备好与命运一搏。他的挫折与悲伤正好发生在浪漫主义的肇端。1830年的七月革命*在李斯特眼里,是后世必定会认同的壮举。李斯特这个时代之子，已准备以全部的精力和崭新的天才之姿重新出现。从此,不论遇到任何逆境,李斯特再也没有让自己陷入类似的虚无黯淡之中了。

将浪漫主义诠释为“对美的奇异耽溺”或“对美的惊异的复兴”，似乎稍嫌不足，但我们依然可以从中感受到即将涌上表层的巨大骚动。1827年的巴黎，到处充满对旧秩序以及表面装饰、法则、规范的不满。对维克多·雨果(Victor Hugo)而言,巴黎

既无法则,也无规范可循,只有对自然的爱好弥漫在所有艺术中。每一件作品所遵循的法则，是由每个主体的特殊存在条件而生。对自然的爱是永恒的、内在的、持

*1830年7月巴黎革命是中产阶级与工人携手对抗法王查理十世,暴动后由路易·菲利普登上王位。——编辑注

续的；单一特殊条件则是可变的、外在的、暂时的。

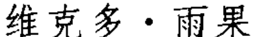

圣西门伯爵

可想而知，年轻的李斯特受此信条所吸引，加上菲立希岱·德·拉美内（Félicité de Lamenais）神父强烈的宗教与浪漫思想的影响和启发，以及流行一时的圣西门主义（Saint-Simonism）的冲击，李斯特从失败迈向胜利。德·拉美内神父在艺术中看到拯救人类病态的良方，圣西门则意图“使灵肉合一，彼此炫耀”。圣西门哲学一共有六条基本信条：“第一，要传播科学知识以提升人类生活的品质；第二，重组社会结构，以工作成就决定社会地位，而非出身；第三，解放妇女；第四，禁止游手好闲；第五，重新分配财富，追求平等；第六，使宗教人性化。”

如此实际的哲学立场，正好和略具诗意的阿诺德式的（Arnoldian）那种遥远而不可及的美景大异其趣。圣西门并不是“游荡于两个世界之间，其一已死/另一则无力出生”，也不是期盼未来“会更加幸福，我们/未经辛劳即能成贤/无需虚华也能欢悦”。李斯特对圣西门的哲学立刻感受到不可抗拒的事实，并且完全认同德·拉美内神父和圣西门对艺术家的看法：

……神职人员或政府官员，借其思想、音乐、绘画、雕





维克多·雨果



阿尔弗雷德·德·缪塞

刻的喜悦与深度，唤醒灵魂，并在心中产生对美与善的永恒回响。

这番唤起情感的表白与呼吁成了新的艺术理想，但这并非只由一个单纯的因素造成，而是源自于社会复杂多元的深层变化，从原本广受公众遵循的理念转变为属于个人意识，也就是个人主义的世界。每个人质问社会中的每一个层面："这对'我'的意义是什么?"艺术的精髓在于其内在的生命力，而不在于其外在的逻辑或优雅，大家竞相质疑生命最深层的种种困境。艺术尤其是要表达情绪，如英国浪漫诗人华兹华斯（Wordworth）所说的"强烈情感的自然流溢"；而在音乐上最能充分诠释这种哲学论调者，非李斯特莫属。的确，这股潮流风起云涌，欲抗之者如螳臂当车。整个运动的力量莫之能御，横扫一切。



1830 年，巴黎的七月革命

我们也要了解，19 世纪前半叶的巴黎正是浪漫主义运动中心。就在这个“高贵灵魂的社会”中，李斯特迅速地成为浪漫艺术家的杰出典范。雨果、缪塞（Alfred de Muset）、乔治·桑（George Sand）、巴尔扎克、海涅、拉马丁（Lamartine）、泰欧菲尔·戈蒂耶（Théophile Gautier）、大仲马（Dumas）、阿尔弗雷德·德·维尼（Alfred de Vigny）与新运动相映生辉，而德拉克洛瓦（Delacroix）、库尔贝（Courbet）、杜梅（Doumer）在绘画上与过去决裂的奋斗不



泰欧菲尔·戈蒂耶



阿尔弗雷德·德·维尼



尤金·德拉克洛瓦



弗里德里克·肖邦

亚于文学方面。在音乐方面,柏辽兹、肖邦和帕格尼尼当然也对年轻、热切、出色的李斯特有很深的影响。李斯特



1830年的李斯特



《革命》交响曲



尼可洛·帕格尼尼



夏多布里昂

猛然在开拓的新视野中，找到现成的对象来解放，甚至超越其上(如果有必要的话)。

在这样的刺激和“火山口的舞蹈”般的氛围下，李斯特的愁苦消失得无影无踪，变得活跃非常。他开始写作《革命》交响曲(Symphonie Revolutionaire),但在尚未完成前即因难以平息的求知欲望，而展开了自拟的读书计划。这份严苛且涉猎广泛的读书计划，若没有极度勤奋和热切的灵魂,是没有人敢轻易尝试的。

我的心智和手指都像迷失的灵魂一样忙碌，荷马、《圣经》、洛克、拜伦、雨果、拉马丁、夏多布里昂(Chateaubriand,法国作家与外交家)、贝多芬、巴赫、胡梅尔、莫扎特、韦伯都在我周围。我疯狂地研读、沉思，生吞活剥这些知识。另外，我每天还得练琴四五个小时(三度音程、六度音程、八度音程、颤音、重复音、终止式等等)。啊，如果我没有疯掉的话，你将会在我身上看到一位真正的艺术



“鬼魅似的”帕格尼尼

家……

从绝望到兴奋的极端变化，让李斯特产生了十分的勇气去表达自己的政治理念。有一次，国王路易·菲利普（Louis Philippe，他以表面上的平等主义而被称为“市民国王”）说，社会已经改变许多，李斯特反驳道，“变是变了，陛下，但没有变得更好。”这次忤逆使他丢了一枚荣

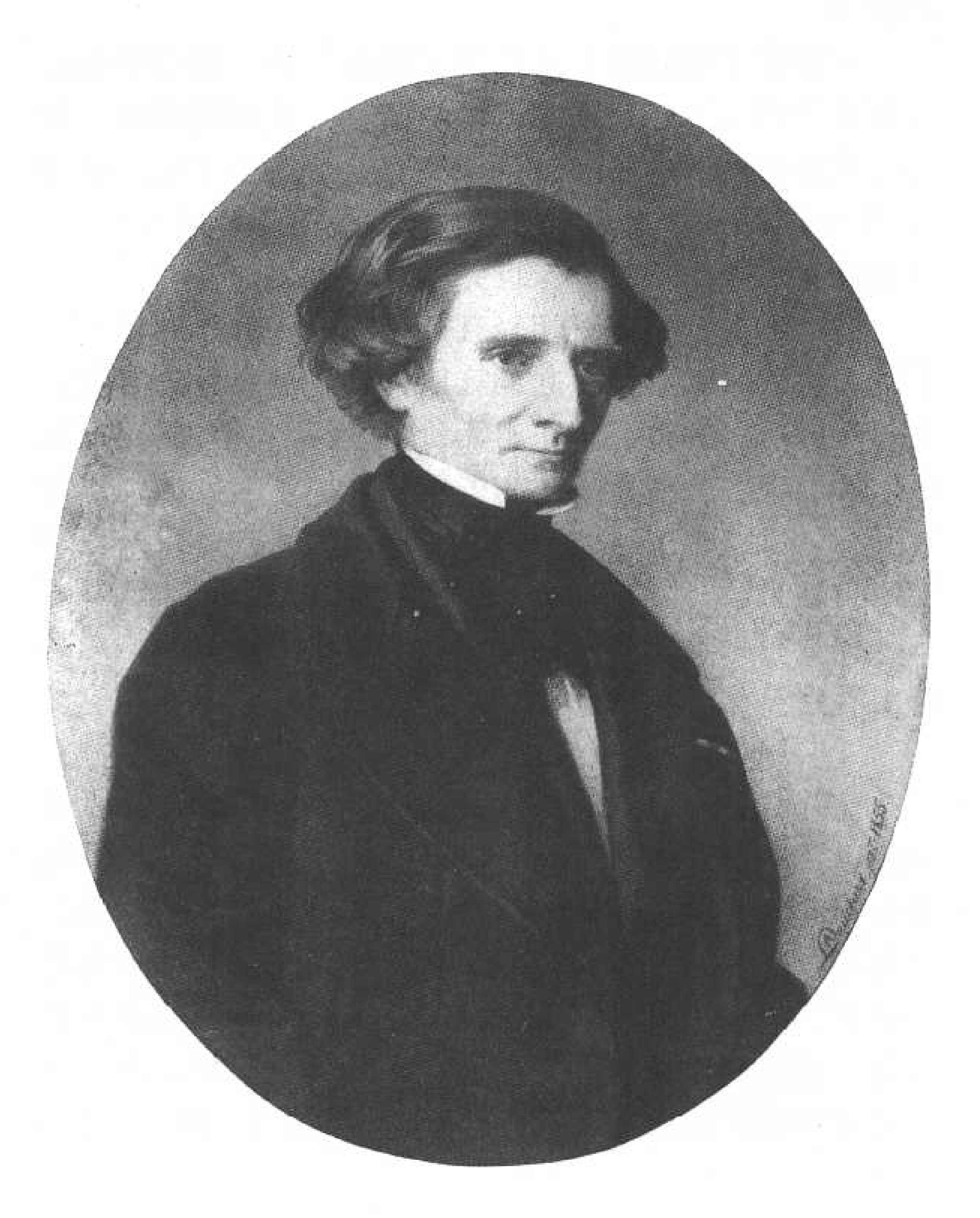
誉勋章。

李斯特不仅感到自己掌握了时代风潮，更意识到自己在这个萌芽的新运动中可以扮演一个重要的角色，包括几项难以抵挡的影响，这些使李斯特产生了追求的动力。其中最重要的就是帕格尼尼。他在1831年来到巴黎，彻底改变了李斯特的想像世界和音乐世界。

这个小提琴鬼才对年轻且接受力极强的李斯特产生了巨大的影响。李斯特立刻就以一种新的角度来看演奏大师所应扮演的角色。原本无价值、浮夸花俏的噱头，在李斯特心中融合转变成超越的情境。原来演奏大师也能“让灵魂说话，他成了艺术的主祭，用温暖的字眼来保证生命与意义，用他的唇向人子揭露艺术的秘密”。

怀着越来越高的热切期待，李斯特无疑在帕格尼尼身上看到自己的未来：

他是被召来让情感说话、悲泣、歌唱、叹息，它们带给情感丰富的生命。他创造了热情，用热情来照亮一切。他把生命的气息吹进无生命的小提琴内，用火点燃，以魅力和优雅的脉动让它活转过来。他把这尘世的乐器形体变成活的，用普罗米修斯从宙斯那里偷来的火花吹出熊熊火焰。他会把创造的形体高翔在透明的太空中，用一千种有翅膀的武器来捍卫，还召来香气与花朵，领受着生命的气息。



柏 辽 兹

3

帕格尼尼、柏辽兹和肖邦

只消一瞥帕格尼尼，就会明白为何李斯特会对他有颇多溢美之辞，以及帕格尼尼是多么合乎李斯特浓烈个性中最强的一面。他俩都属于少年得志的天才型人物，但是幸运的李斯特难以想像帕格尼尼竟是来自一个冷酷无情和充满投机的家庭。


罗　西　尼

帕格尼尼的双亲有着典型的冷漠无情的商业野心和宗教的伪善，结果是帕格尼尼虽然绝顶聪明，却也有着悲剧人物贯有的无安全感的特质。他的世界真幻难分，帕格尼尼为了“成功”赔上了健康，性情也不稳定。他的精艺奇技很快就使他达成自己的梦想(尤其是发财梦)。大红大



舒 伯 特

黄的鲜艳装束，加上染成蓝色的眼镜，使帕格尼尼惨白的外表更加怪异，要是有人不小心被帕格尼尼碰到，就会立刻在胸前划十字祷告。曾经谣传他那著名的G弦是用妻子的肠子做的，甚至有人绘声绘色地说，在帕格尼尼演奏时，看到魔鬼在拉引他的手臂；而有关他怪异脾气的传闻，更是多得不胜枚举。

帕格尼尼自我中心的性格令许多人敬而远之，粗鲁的举动更是让身旁的人大惊失色。但他的机智应答和小聪明(而非真正的智慧)甚受赞赏。舒伯特写了一千多首作品，总共赚得575镑；而帕格尼尼在舒伯特最后几年的悲惨岁月中，只开了八场音乐会就赚到这个数目了。

当舒伯特为世人所遗忘，帕格尼尼的手套却因为密集的巡回音乐会而磨损。唯有当动物园新来的一只长颈鹿将大批听众吸引走时，才会让帕格尼尼取消演奏会。那个年代的荒谬与庸俗，在这些俗气的滥情和不公平上可见一斑。小提琴就像回力球或是呼拉圈，一时之间大为流行。名媛贵妇纷纷放下绣花的针线，来学小提琴这种更费力的技艺。连罗西尼都说，在他快乐顺遂的一生中，只有三件事曾使他落泪：一是听帕格尼尼演奏，其他两件则是他的第一部歌剧失败，以及一次在船上，一只肚



罗 西 尼

子里塞满松菌的火鸡不小心掉到水里去。

帕格尼尼成功与掌声的背后，其实是一个令人堪怜的病人。我们看到他的日记上曾连着九天写着“赎罪、还



帕格尼尼

击、赎罪、催吐、呕吐、赎罪”等等，让人觉得帕格尼尼表面的冷酷似乎也情有可原。值得注意的是一本现代的音乐辞典将帕格尼尼的作品描述为“缺乏感情深度”，另一本则评论为“薄弱而平庸”。悲哀但明确的事实显示，如此沉重的评价意指这位无人可及的小提琴大师之所以功成名就竟是来自他极端而偏激的一生。虽然24首《随想曲》（Caprices）长久以来让许多不畏艰难的小提琴家又爱又怕；但以音符奇多而闻名的《永动曲》（Moto Perpetuo），以及六首小提琴协奏曲都已光彩不再。

李斯特意识到自己在作曲方面胜过帕格尼尼，很快便知道自己能够写出和帕格尼尼一样眩人耳目，而音乐深度却远胜于他的钢琴作品。帕格尼尼影响李斯特的第一个成果就是1837年完成的《六首帕格尼尼大练习曲》



柏 辽 兹

(Six Grandes Etudes de Paganini,1851 年大幅度修订),一年后继续写出两首优异明亮的《音乐会练习曲》(Etudes de Concert)、《林中烟雾》(Waldesrauschen)和《侏儒的轮舞》(Gnomenreigen),而三年后就是著名的十二首《超级练习曲》了。《帕格尼尼大练习曲》里的《钟》(La Campanella)的跳音,或是作品第四号琶音部分的跳音本为小

提琴跳弓的效果，皆被李斯特极其巧妙地转化成精彩华丽的钢琴作品。所有这些作品，加上如《浮士德》交响曲(Faust Symphony)、B小调奏鸣曲、《但丁》交响曲(Dante Symphony)、《死之舞》(Totentanz)、《梅菲斯托圆舞曲》和《波尔卡舞曲》等等不胜枚举，无一不是“恐怖美”(terribilita，即音乐的自然美被夸大成令人毛骨悚然、滥情和戏剧性的成分)的杰作。*

所有这些作品中更可以听到或多或少的一些由极端和纵情所造成的辉煌特质，用意大利文 sprezzatura 最适合形容它。而且如果要完全了解像《钟声大奇想曲》(Grand Fantasie sur la Clochette，后来经大幅剪裁成为著名的《钟》)这类作品对当时所造成的影响，我们还得加上一些历史的想像力才行。在帕格尼尼魔力召唤之下，他那独一无二的小提琴技巧被李斯特转化为更加出神入化的钢琴技巧。在今天，我们把连续八度音和重复音视为理所当然的特技，但在当时，即使在钢琴的功能大幅度改善后，大家依然认为这样的技巧几乎是不可能达成的。

这些作品当然也为下一代的音乐打下基础，例如拉威尔的《加斯巴之夜》(Gaspard de la Nuit)即是将那时期的魔幻技巧神奇地变成连李斯特都没想到的新境界。同时我们也要了解李斯特后来拒绝承认自己深受帕格尼尼

---

* terribilita 源自于16世纪初期意大利的建筑美学，受米开朗基罗和误解他美学概念的后人影响，造成设计出一些夸大恐怖、通俗滥情的建筑物，被称为 terribilita。——编辑注

的影响,并在1840年恳求所有未来的艺术家,要

> ……坚决地拒绝扮演目空一切、自私自利的艺术家角色。我们希望耀眼的帕格尼尼是最后一个代表,愿他把目标放在自己身上,而不是放在外面,且目标是达成精湛技巧的手段,而不是目的。愿他长记在心,虽然俗谚有云:贵族就要有贵族的德行;但另一种身份比贵族更为重要,那就是:天才就要有天才的德行。

另一位对李斯特深具影响的人物是柏辽兹,虽然没有像帕格尼尼那么直接。在帕格尼尼的魔力之下,李斯特就像一条电鳗似的目眩神迷,但他的天性在柏辽兹《幻想》交响曲(Symphony Fantastique)的影响下渐渐转向。李斯特1832年在巴黎听到了这首作品的首演。像这样的交响曲正是李斯特计划已久,但始终未能完成的交响曲,没有什么作品比它更能充分表达浪漫时期的骚动了。李斯特因而大受感动,首演当晚就将此交响曲誊改为钢琴版本,次年经过修饰整理成为他的钢琴作品。

柏辽兹和李斯特精神相契,他们均是超越既定规则、蔑视礼教的叛逆和先锋。1841年两人在巴黎携手合作贝多芬的《皇帝》(Emperor)协奏曲,想必是一场令人难忘的演奏会。

接着是肖邦。他是一股让李斯特沉静下来的力量,他用独一无二、无懈可击的天分把李斯特拉上轨道。李斯特原先深深沉醉于帕格尼尼所开启的远景,现在则被

肖邦这个远比他自己稳定、单纯的作曲家拉回内省而诗意的世界。肖邦的方向自始至终都未曾改变，这点不同于李斯特。舒曼曾说过，“好像李斯特看到肖邦以后才清醒过来，恢复理智，并暂时缓和他原本沉醉的华丽炫耀。”李斯特思及初识肖邦这位安静却令人敬畏的天才时曾说：

对于我们的努力，对于我们的奋斗，极需确定的立场。向我们摇头的是一群自作聪明的家伙，而不是什么了不起的对手。他们反而让我们有平静且不动摇的信念，足以抵御摇旗呐喊的愤怒或种种诱惑。

他还称赞肖邦的装饰音：

这种装饰音过去只能在古老的意大利声乐学派的花腔中听到，现在却在肖邦的手上展现了超越人声的不可思议性和多样性。在这之前，人声只是顺从地模仿定型、单调的装饰音，但肖邦统一了美妙和谐的和声进行，使得那些原本无深意的乐段散发出一种尊贵、严谨的特质。

李斯特终其一生都很佩服肖邦的演奏技巧。他在多年后的著名大师班上曾说：

我从没见过像肖邦那样的诗人气质，也没听过那样精彩绝妙的演奏。音量虽然不大，但却无懈可击；虽然他



肖邦(德拉克洛瓦所绘的著名肖像)

的演奏并不华丽炫人,也不适合演奏会场,但却丝毫无损其完美。

1849年,李斯特在魏玛写了一本《肖邦的一生》。除了一些独特的个人见解之外,其实这一流行一时的传记

所能告诉我们的，还没有上面的一段话来得多。这本书的开头写道："肖邦,甜美和谐的天才。"整本语气大抵若此。举例来说，以下一段他描述了一个难以翻译的波兰怪字 Zal：

Zal! 真是一个包含了歧异和奇怪含义的怪字！这个字可做多种解释,涵括因放弃的遗憾所产生的极度谦卑,但却并不呻吟，只是臣服于不得不如此而又不可知的天命;但是一旦对人说出口,却又委婉地代表了焦虑、激动、积怨、反感,充满了责备、报复、阴谋、永不止歇的恶意、伺机报复的威胁,同时又对可能徒劳的苦涩倦腻至极。

如果我们仔细观察就可以注意到,李斯特对肖邦的公开赞扬其实夹杂着一丝不安。肖邦受到刺激时显得冷漠孤傲,在听到李斯特的弹奏时可能会张着嘴,甚至有一点被冒犯的怒意("我虽然在写信给你,笔下却不知所云,因为此时李斯特正在弹奏我的练习曲,让我有了不该有的念头。我想向他偷学弹奏我的练习曲的方法")。他提到的是题赠李斯特的作品第十号练习曲。不过他对李斯特的作品就没有这么佩服,显然他觉得李斯特只是浅薄的一流演奏大师和二流作曲家罢了。他曾写信给朋友说,

当我以创作艺术家的角度想到李斯特时，在我眼前出现的是一个面红耳赤、矫揉造作的他，以忽而极强、忽而极弱的号角攻城陷地,……我觉得他偏离了艺术,偏离

了创作的本质和创作的道德。以创作而论,他不上道。他洞悉一切,但他想乘别人的飞马登上缪斯的帕纳赛斯山(Parnassus)。这些话仅止于你我之间——他是个卓越的装订师,只擅于将别人的作品装订在自己的封面里,……我还是认为他是个没有天分的巧匠……

因此,李斯特对肖邦一生的敬爱换来的只是冷眼与嘲讽。不过平心而论,李斯特真正成熟的作品都出现在肖邦去世(1849年)很久一段时间之后,也就是说肖邦根本没想过李斯特会是个严肃的作曲家。李斯特也知道肖邦对他的看法,虽然自尊颇受伤害,但对肖邦的敬爱却依然不减。我们从肖邦死后,李斯特在作品里认同肖邦的音乐精神即可得知。《葬礼》(Funéraille)、《摇篮曲》(Berceuse)、两首《波兰舞曲》(Polonaises)和两首《叙事曲》(Ballades)就是最好的证明。

撒舍弗若·西韦尔(Sacheverell Sitwell)*,曾指出李斯特的第二首叙事曲和肖邦叙事曲的差异:"李斯特更重史诗感,例如描述烽火中的城市,而不大注重个人情感的呈现。"在《旅游岁月》(Années de Pèlerinage)第一集《瑞士游记》的《日内瓦的钟声》(Les Cloches de Genève)中,

---

* 西韦尔是一位写过李斯特传记的作者。对他而言,肖邦的叙事曲是人的情感,描述哀伤、痛苦、欢乐、希望;而李斯特的叙事曲则是较为历史性的,描述战争、掠夺、烽火中的城市。——编辑注

不论是1835年的版本，或是大幅度改动过的1850年的版本，肖邦微妙的影响力都不容置疑。在《三首音乐会练习曲》中，肖邦的影响可以从另一个优美的标题《三首诗的随想曲》(Trois Caprices Poétiques)看出端倪；而三首中的第二首《轻盈》(La Leggierezze)那种细致的半音阶旋风，以及《三首新练习曲》(Trois Nouvelles Etudes)的第一首也脱不了肖邦的影响，两者同为F小调。李斯特《超级练习曲》的第十首显然也是肖邦F小调幻想曲(题赠给李斯特)的自然发展。

纵然我们可以再次从《葬礼》中一段八度音的喧闹中听到“波兰骑兵的马蹄声”，从《摇篮曲》中忆起肖邦作曲时不变的左手模式，但这几首杰作中的华丽风格和表现出来的激情还是完全属于李斯特的。

简而言之，李斯特是在经过大量的“交替传承”之下方才孕育出完全属于他自己的创作诗意和艺术方向。只可惜肖邦并不知道这一点，仍然认为李斯特的“贡献”仅仅是一个善于“把别人的作品装订在自己的封面里”的装订师。

4

玛丽·达古

1833 年，李斯特生命里出现了另外一种影响力。肖邦在巴黎寓所里举行一场宴会，邀请了众多知名人士，包括李斯特、柏辽兹、海涅、迈耶贝尔（Meyerbeer）、米其维兹（Mickiewicz）、乔治·桑、德拉克洛瓦等人，以及玛丽·达古伯爵夫人（Countess Marie d'Agoult）。玛丽·达古生于 1805 年，是移民法国的佛拉维尼子爵（Vicomte Flavigny）之女，曾有人形容她是"6 英寸的白雪覆盖在 20 英尺的熔岩上"。这位难缠的女士与李斯特的会面，正好满足了她对自身狭隘的社交圈之外那种波希米亚式生活的浪漫幻想：



海　　涅

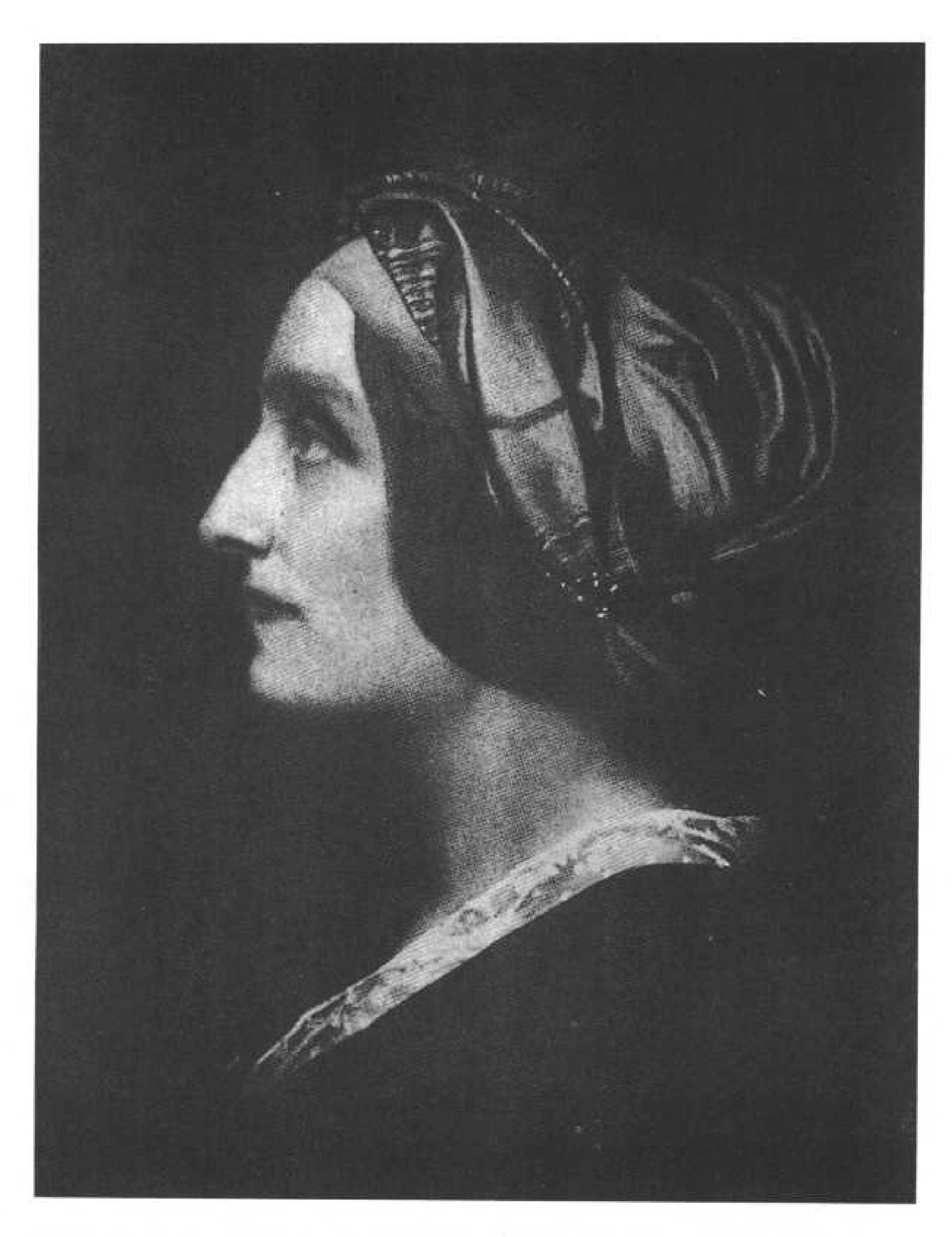


1832 年的李斯特

……门打开来，一个奇妙的幽灵——因为我找不出更合适的字眼来描述这个我所见过的最特殊的人——走了进来。他的身材又高又瘦，苍白的脸上有着深邃如海洋的绿色大眼，仿佛会冒出火焰，他的五官饱经磨难而显得棱角分明，走起路来步履飘然，好像不是踩踏在地上。他看上去烦燥不安、心不在焉，说得更贴切些，他像个即将被遣返黑暗世界的鬼魂。这个青年天才就站在我的面前，当时他的生活方式已经引起众人的好奇，就如同他当年因卓越的演出而引起众人嫉妒一般。

玛丽并不是受到李斯特独特气质所吸引的第一人。早在 1828 年，威廉·冯·兰兹（Wilhelm von Lenz）便曾描述李斯特“无法言喻的迷人五官”,形容他的微笑“好似在阳光下闪闪发亮的匕首”。

也许玛丽曾读过英国诗人柯勒律治（Coleridge）的作品，因而把李斯特视为《忽必烈汗》（Khubla Khan，此诗于 1816 年出版）诗中主角的化身。这样一个危险人物立刻让天生具有受虐倾向的玛丽为之倾心不已。“而所有的人都应高喊小心！小心／他那闪烁的眼神，他那飘扬的头



玛丽·达古



邂逅玛丽·达古时的李斯特

发!/绕着他的身躯转三周,/带着神圣的畏惧合上双眼,/因为他饱食蜜露,/并曾汲饮天堂的琼浆。”

当然玛丽对李斯特而言也深具吸引力,他们俩真可算是一见钟情,但这段热恋也夹杂了其他的动机。当玛丽察觉到李斯特对她那带有贵族气息的美貌而痴迷时,她也同时发现了一个机会,也就是李斯特能够让她成功地摆脱自己在贵族沙龙发展受限的局面。极度渴望得到自由的玛丽,不愿两人的感情引起社会舆论的非议,宁愿抛弃丈夫——受人敬重却性格沉闷的查尔斯·达古伯爵所带给她的安全感,而去选择成为一位性格反复无常的天才的情妇,做他的灵感女神。她的计划既清楚又坚定。玛丽要协助李斯特远离肤浅的成功与自信,在她的指引下,李斯特将放弃演奏所带来的短暂光辉,而致力作曲以获得永恒不朽的荣耀。伟大的爱情将使他们再无所求,愉快地离群索居,避开世间的种种残酷与束缚。当然,他们的生活里也不会再有其他女人与玛丽竞争,即使是让李斯特暂时分心的情形也不会发生。

这种浪漫、不切实际的想法源自于玛丽本身个性的不稳定。她以前便曾因为抑郁以及心理疾病而造成精神



李　斯　特

崩溃。她自己也坦承,早自结婚的那天起“便不曾有过一刻的快乐”。日后当她牵扯进这段与李斯特前所未有的激情时,她写道:“有时我真怕自己快要疯了,我的脑子感到疲乏……”

可惜，玛丽这位才能不定的作家低估了李斯特的天性和需要,以及一位精力无穷的天才所要求的东西。

不过李斯特本身有相当实际的一面，使他不可能错失这段恋曲可能带来的大好良机。就社会地位而言，虽然玛丽名誉扫地，但李斯特却是大有收获。当玛丽的地位骤降之际,他的声势却扶摇直上,李斯特运用其变色龙般的灵活本领取得了令人称羡的地位。他过去曾说世上没有任何世俗的爱情能控制住他,现在则惊叹道：

我仿佛从来没有爱过，也未曾被人爱过似的！上帝啊,上帝,请永远别让我俩分离,请怜悯我们吧！……噢,上帝,感谢上帝,愿上帝祝福你,……我只愿活在你之中,愿你只在意我一人,几乎被你奉为神祇,……你曾是那么高贵卓绝,现在仍是,……你使我觉得非常骄傲。

后来李斯特虽告诫自己应保持中庸，并了解到其实是玛丽在承受各种考验，可是每每却因自己浮夸的热情而不由自主地呼喊：

玛丽！玛丽！噢,让我复诵这个名字千百次。三天来它活在我心中,压迫着我、焚烧着我,……你的臂弯即是永恒的天堂、地狱。一切、一切都在你的身上。……噢,让我变得疯狂、痴迷。……平凡、谨慎、褊狭的现实对我已不再足够；我们必须和我们全部的生命、全部的爱、全部的苦痛一起生活！你相信我能够牺牲，能够行善，能够节制，能够信神，不是吗？当你能以全部的灵魂和心智对我说,“弗朗茨,让我们摧毁、遗忘,并永远宽恕以往所有不

完整的、令人气馁的，甚至不幸的部分；让我们全心全意对待彼此，因为现在我了解并原谅你，一如我爱你。”我希望那一天快点到来。我们将远离尘世；我们会只为彼此而活，而爱，而死。

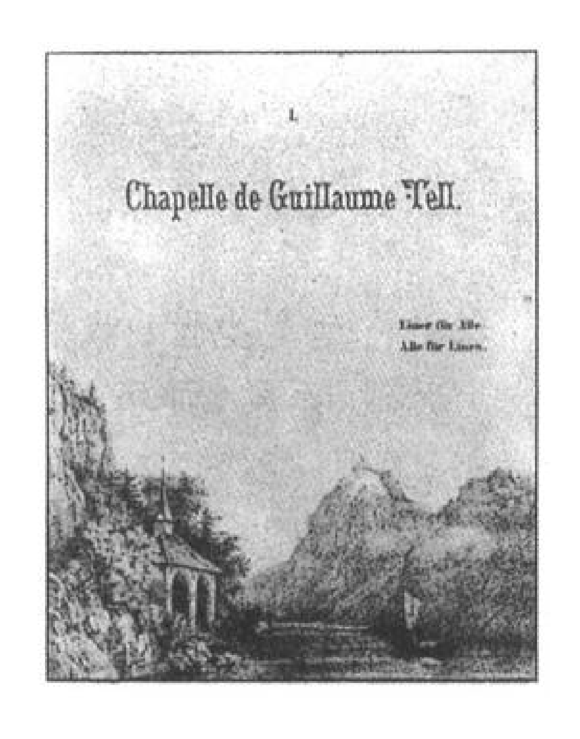


乔治・桑

在极短的时间内，这段危险的关系就成为社会上公开的绯闻，玛丽的朋友既惊讶又痴迷地密切观察着。但玛丽无视闺中密友的苦苦劝告，依然偕同李斯特前往日内瓦，它虽称为“加尔文教派的圣地”，但却能使她避开众人的窥视与谴责。李斯特和玛丽开始了一段波希米亚式的同居生活，此举引起了乔治・桑的注意，她不同于旁人，对这对浪漫而大胆的男女待以宽厚的态度。

李斯特在日内瓦写下了《旅游岁月》的第一集，曲中描绘出瑞士当地的传说、阿尔卑斯山的溪流、暴风雨，以及日内瓦的钟声等音画。他在第一版的序中写道：

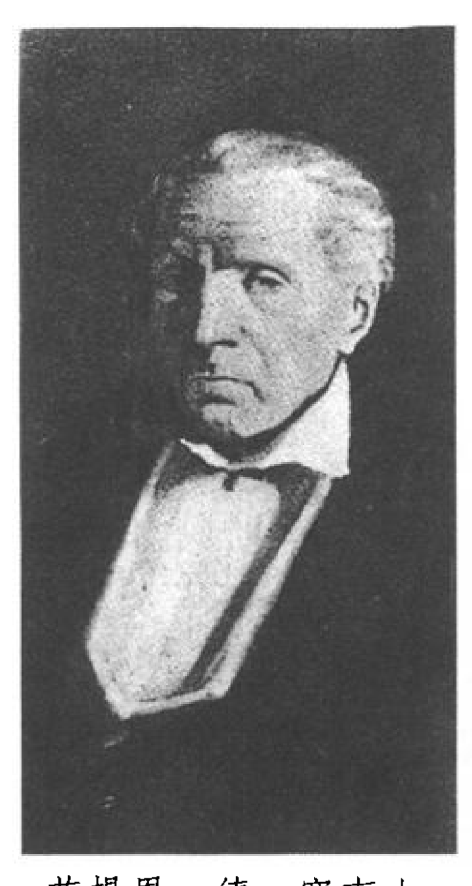
我近来游历了许多新的国家，走过许多城市，到过很多在历史与文学上享有盛名的地方，感受了各种自然景致，这并非如过眼云烟，它激起了我灵魂深处的热情，



《旅游岁月》第一集《瑞士游记》中,《威廉·退尔教堂》的曲名页

仿佛与我建立起一种模糊而又直接的关系，一种无法确知但又真实的联系，一种不能解释却又真实存在的交流。我试图在音乐中表达强烈的悸动与领悟，……当器乐继续演进、发展，渐渐从以往的枷锁中挣脱出来时，它愈是充满理想性（它表示了造型艺术臻于完美），不再只是声音的组合，而是诗一般的语言，甚至要比诗歌本身更适于表达我们内心熟悉的生活领域中，那些无法分析的事物，那些无底的深渊以及无穷的预感。就是在这样与大自然的心灵联系中，我写下了现在出版的乐曲；我并不奢望大众的青睐，只求换取少数的知音，尤其是那些不把艺术仅当做闲暇时打发时间的消遣，而视艺术本身即为目的的人的认同。

从文学性的层面而言，该曲集中的《奥伯曼的山谷》(Vallée d'Obermann）是受到艾提恩·波维·德·塞南古(Etienne Pivert de Sénancour)的影响。德·塞南古富于思辨而悲观的作品，点燃了所有深受“世纪末之病”(lamaladie du siècle）的苦恼者的想像。德·塞南古在作

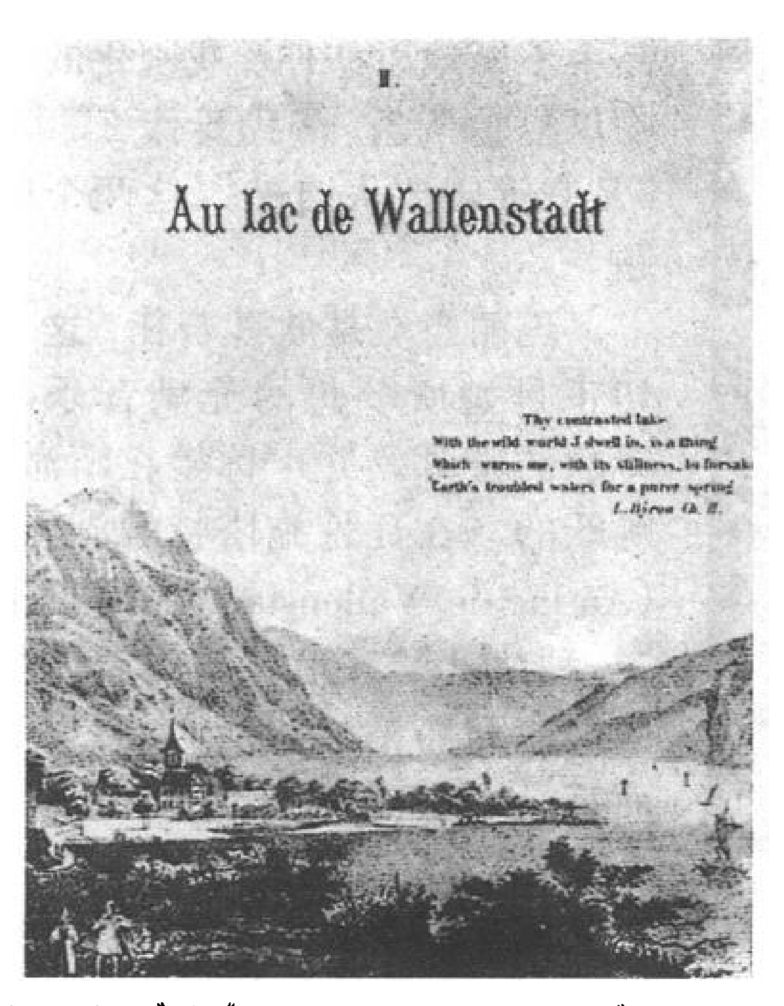

艾提恩·德·塞南古

品中不断地以悲伤、戏剧化的口吻反复追问着："我要什么"与"又有谁需要大自然"这两个问题。

玛丽当然是欣喜若狂，这一切正是她所梦想的充满音乐与诗歌的蜜月，并声称她在清澈、跳跃的《在瓦伦施塔特的湖上》(Au lac de Wallenstadt)中听见了"一种忧郁的和谐，描绘着波浪的叹息与船橹的韵律"。对玛丽而言，

花岗岩的堡垒、无人能及的山岭现在阻隔在我们和人世之间，好像将我们隐藏在这些深谷与松影中，在这儿只能听到瀑布的低语。

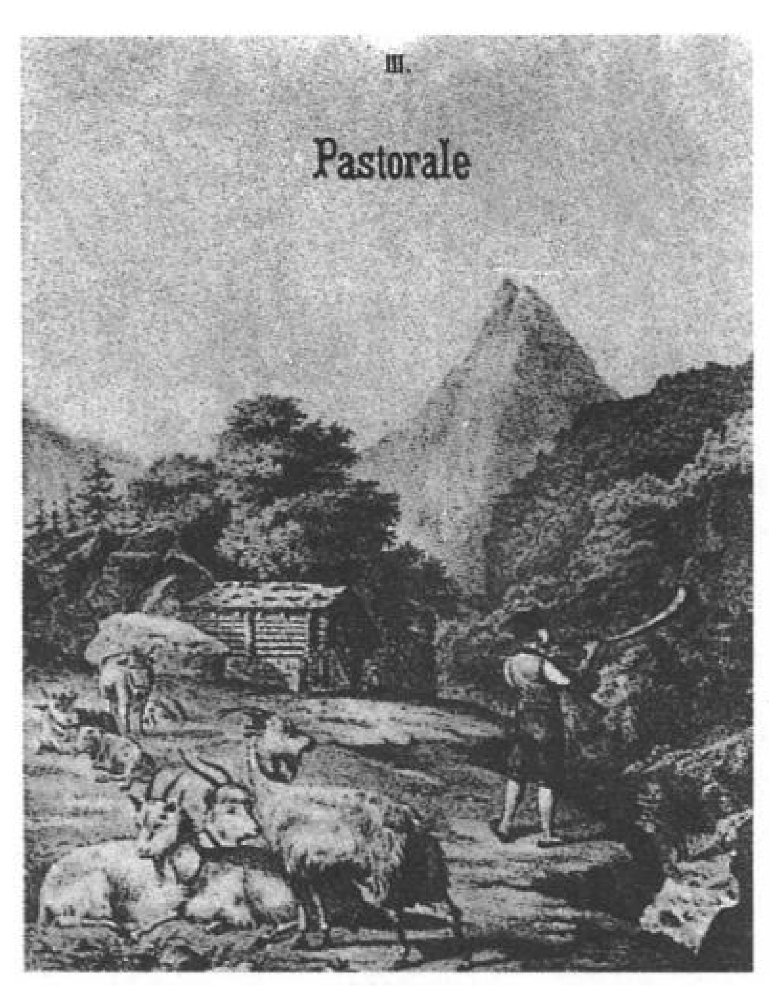
在领略过巴黎的繁华之后，日内瓦也许显得质朴、斯文和褊狭，但对初来乍到的李斯特与玛丽来说，却令他们相当满意。李斯特设立了一所音乐学校，而他评价学生(全部是女性)的标准则从"错误百出的技巧"(如果真的有任何技巧可言)到"有一双美丽的眼眸"不等。他们还曾在乔治·桑的陪同下前往夏木尼(Chamonix)进行了一次难忘的旅游，乔治·桑以与其说戏谑，不如说自恃的眼光一路观察她这对朋友的男女关系。在旅馆的登记册



《瑞士游记》中《在瓦伦施塔特的湖上》的曲名页

上，李斯特用拜伦式的风格写道：“一位音乐哲学家，生于帕纳赛斯山，来自怀疑，走向真理。”而李斯特和同伴的奢华及喧闹举止，也让其他的游客为之侧目。

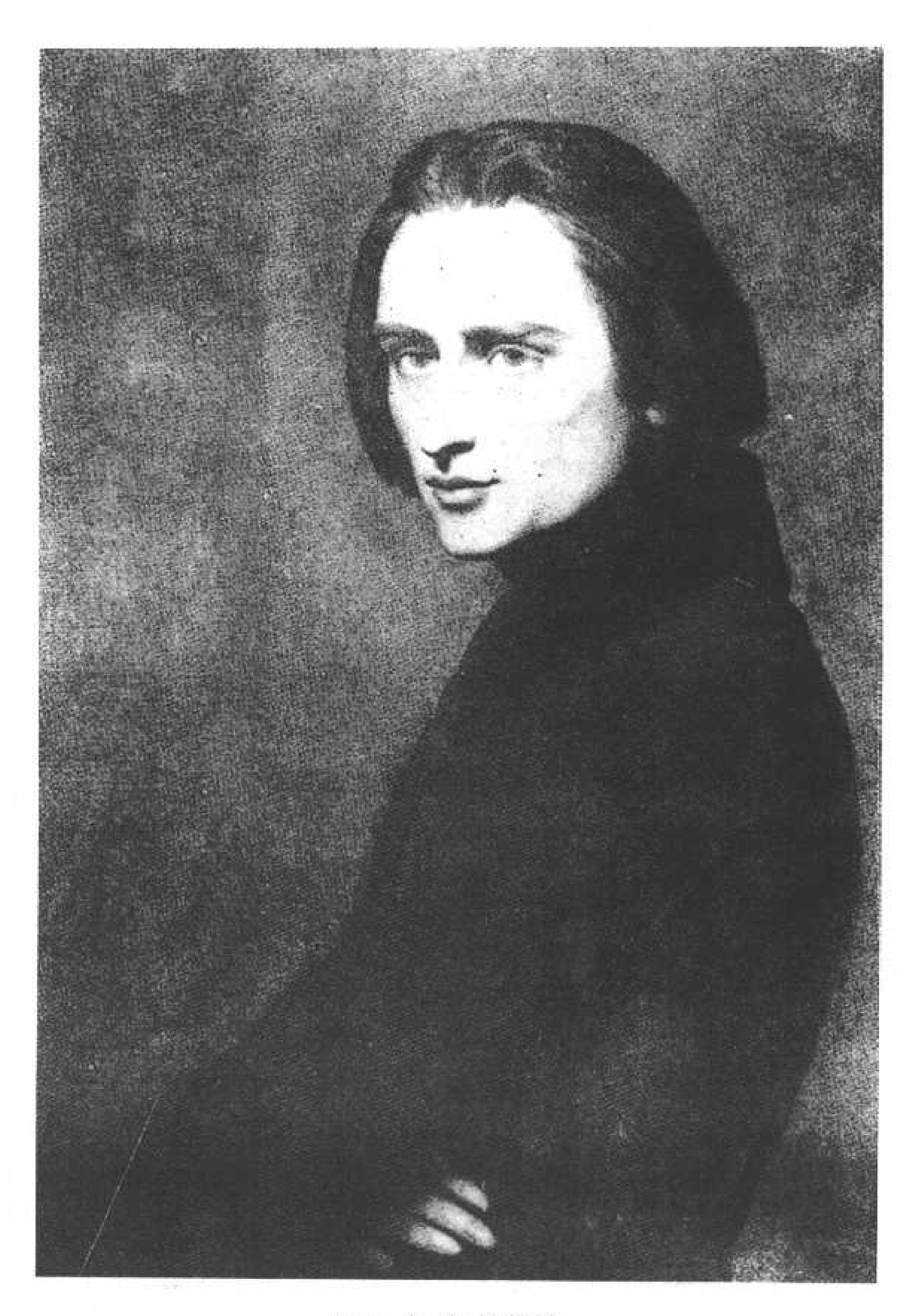
李斯特飘忽不定的眼神和热情四射的活力暂时因爱情而静止下来，但为时不长。一道寒冷的阴影，已经开始缓慢而无情地笼罩在这段安详有如田园诗般的生活之上。李斯特开始因为他的心灵自由受限而感到恼怒，他向往着旧日的刺激，或用他自己的话来说是“幼稚的烦乱”，他终于不顾玛丽的抗议而要有所行动。这时来自巴黎的消息说另有一位钢琴家塔尔贝格（Sigismond Thalberg，生于 1812 年）能和李斯特独特的演奏技巧相抗衡，并已掌控了巴黎宫廷音乐的大权。这位王公贵族的新偶像据说能够模仿三手弹奏的声音，除此之外，他还是个出



《瑞士游记》中《田园》的曲名页

色的作曲家。

李斯特无疑受到刺激，满怀怒气地回到巴黎。他在《音乐报》（Gazette Musicale）上投书，先是故作文雅状，但随即对塔尔贝格展开一连串的辱骂。他认为塔氏的作品“极为空洞而庸俗”，他的演奏好比是衣衫上浮夸的钻石配饰一般华而不实，后来李斯特更是一举让塔尔贝格在巴黎乐坛上从此失色。塔尔贝格在400人面前弹奏以《天佑吾王》的曲调谱写而成的幻想曲和《摩西幻想曲》（Moses Fantasy）；李斯特则在巴黎歌剧院4000名听众面前演奏韦伯的《单乐章协奏曲》（Konzerstücke）、贝多芬的《钢琴》奏鸣曲（Hammerklavier，李斯特对于宣扬贝多芬的音乐向来不遗余力，而且他可能是贝多芬音乐的最佳诠释者），以及他自己的《尼奥比幻想曲》（Niobe Fantasy）。最后两人都受邀出席一场竞技晚宴，这种竞技宴可



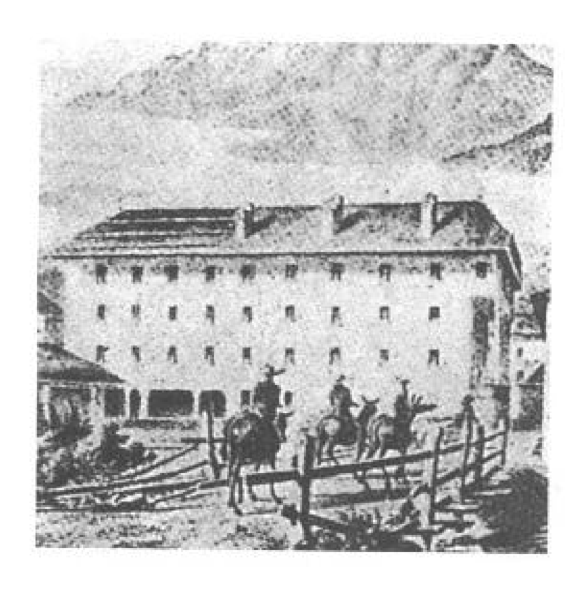
1837 年的李斯特



西吉斯蒙·塔尔贝格



贝吉欧荷索公主



夏木尼的旅舍

以说是今日到处可见的钢琴比赛的前身。晚宴是由克莉丝蒂娜·贝吉欧荷索公主（Princess Cristina Begiojoso）所举办（她因为政治及感情生活上的种种纠葛而恶名昭著）。她宣称："最受人瞩目的焦点，无疑是两位天才的同台表演。他们两位



拜　伦

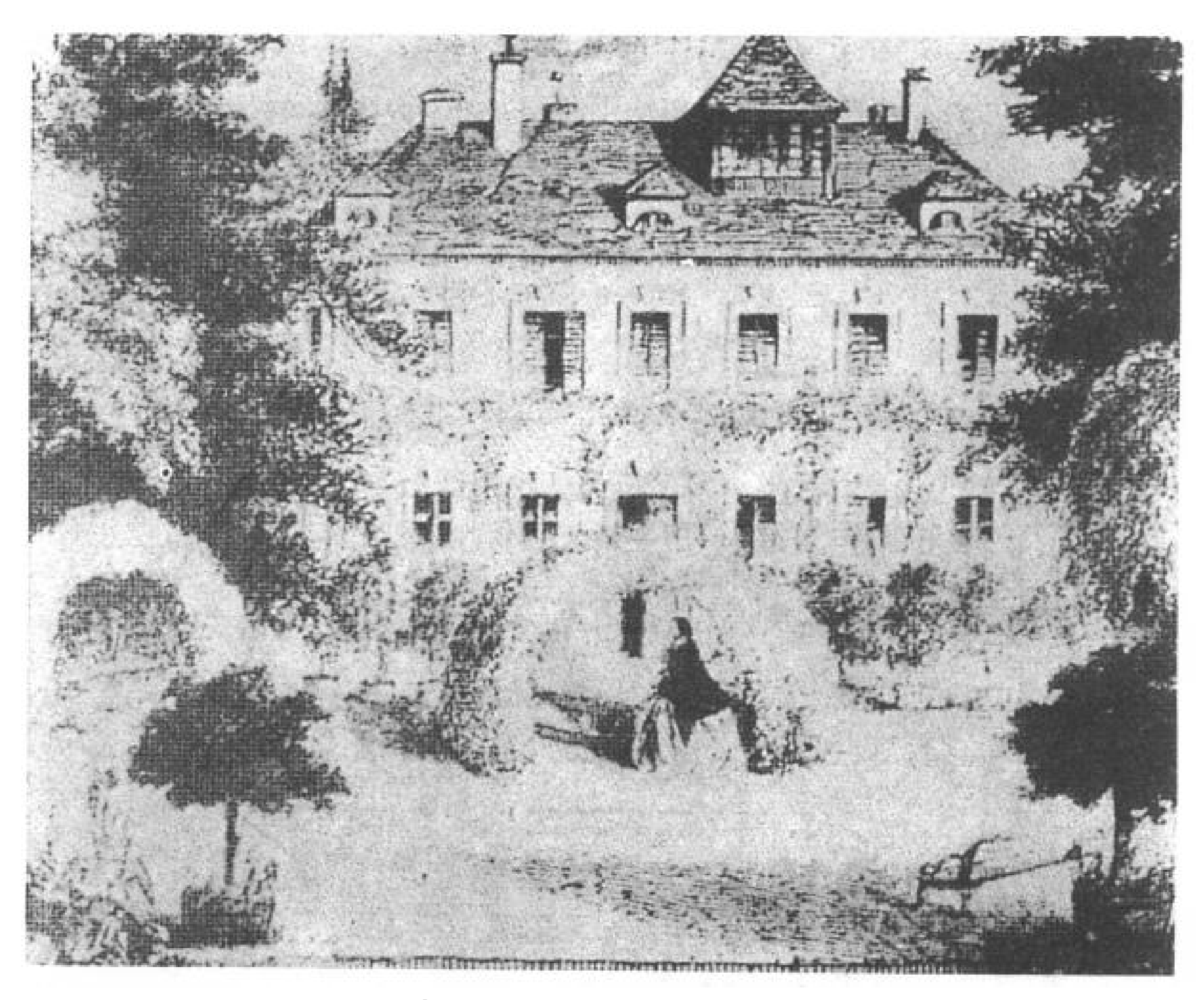


李斯特与乔治·桑

此时的竞争使得乐界为之沸腾。犹如罗马与迦太基当年对峙的紧张局面，李斯特与塔尔贝格将轮流演奏。”

这场令人沸腾的竞赛（远在日内瓦的玛丽对此感到不屑）最后得到大家一致的同意，塔尔贝格也许是世界第一，但李斯特却是世上“唯一”的钢琴家。自此胜负立现，而当塔氏含羞隐退之际，李斯特则带着掌声重返日内瓦。

接着李斯特和玛丽到诺昂（Nohant）与乔治·桑一起



乔治·桑在诺昂的家

度假，但假期并不如预期的顺利。因为像乔治·桑与玛丽这两位坚持己见的女人，是不可能长久和平共处的，而当玛丽发现乔治·桑从李斯特的演奏得到心灵慰藉时，她的烦恼也随之增加。乔治·桑写道：

当李斯特弹琴时，我得到抚慰。我所有的悲伤都消散无踪，我喜爱他在琴键上随意弹出，却又绕梁不绝的片断乐句。菩提树叶则为我谱完旋律。伟大的艺术家，在大事上展现卓越的成绩，在小节上也是如此，但是又因被秘

密的伤口所啃啮而哀愁。幸运的人，被一位美丽的女子所钟爱，她既脱颖又贞洁，……可悲的忘恩负义者，你还缺少什么呢？啊，要是我也能被爱……



德拉克洛瓦笔下的乔治·桑

此时乔治·桑喜欢搬弄是非的习性已众所周知，所以玛丽和李斯特避居意大利。李斯特一时之间也乐于服从玛丽，并且认为“工作、沉思、爱情与独处”——或至少两人独处——才是真正可以满足他的。玛丽在日记上惊叹着两人最初生活中恬淡的快乐：

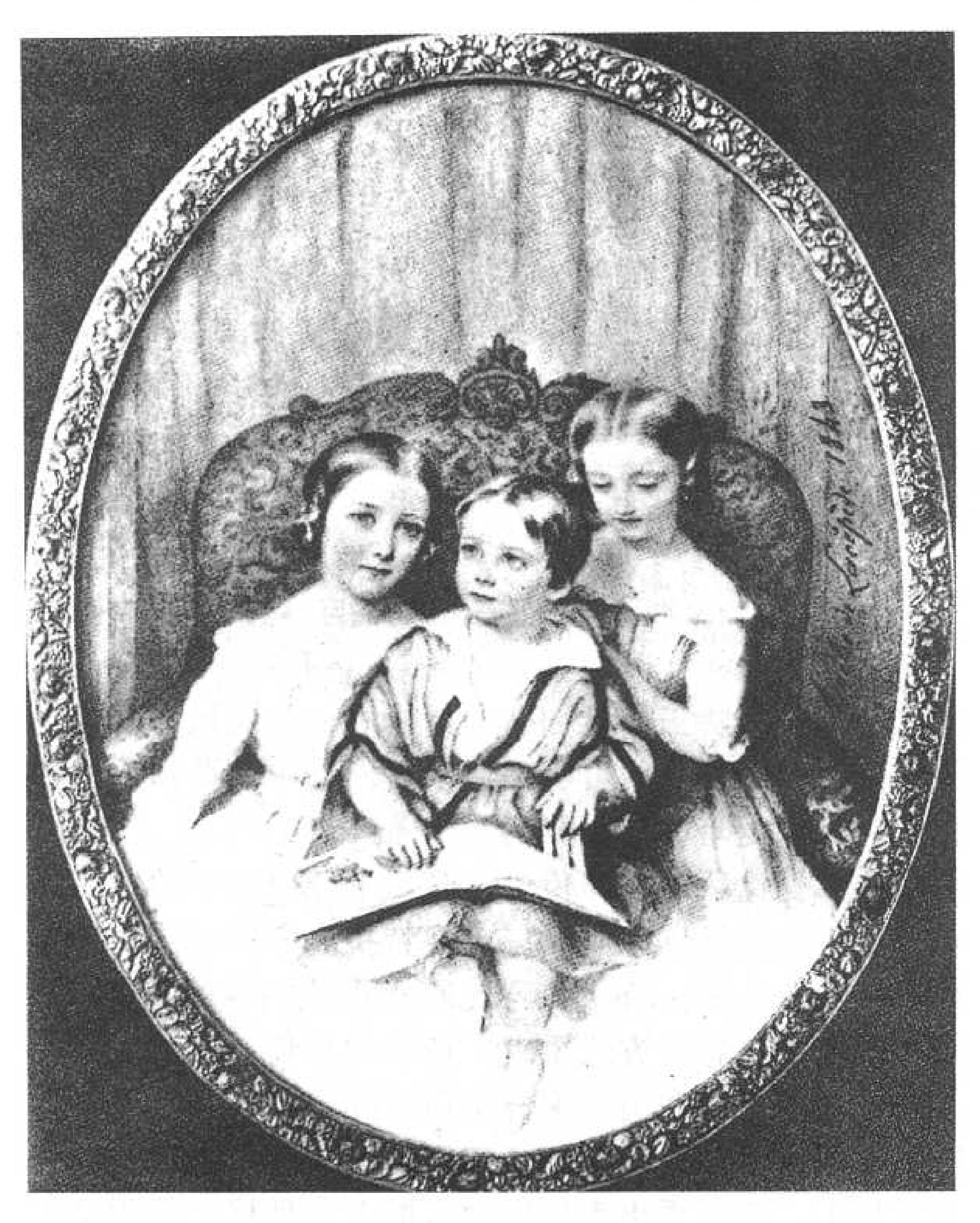
我惊讶地发觉他总是如此快活，对我们现在完全的孤独感到满足。过去无论在任何阶段，所有事情都驱使他朝向外在的活动。活动与变化早就成为他生活中不可或缺的一部分；但现在这个喜好社交的人（他的工作总是把他带上世界舞台），这位艺术家，这个富于同情、感性以及想像力的人，竟愿意将他所有的才智集中于两人生活的狭小范围内。一台破烂的钢琴，几本书，与一位严肃的女子交谈，对他就已足够。他弃绝了情爱的欢愉、竞争的兴奋、社交生活的娱乐，甚至不再为当个有用和行善的人

而感到欣喜；但他自己根本没有意识到他已弃绝了那一切。

李斯特回到巴黎并且故态复萌，现在又甘于恬淡的生活，这对玛丽可说是一大安慰；尤其李斯特的巴黎之行也算是因为玛丽的刻意疏远所促成。玛丽虽然成功地俘虏了李斯特的心，但在李斯特的内心深处仍有一处是玛丽怎样也无法触及、无法满足的。在李斯特的一场演奏会上，玛丽坐在观众看不见的地方，因为玛丽的行为已无法见容于民风保守的社会，她意识到另一种微妙的排挤方式。当李斯特即将以其一贯的迷人风采开始演奏时，玛丽捕捉到了他的目光，她说：

我不知要如何描述我的感受。我看见的是弗朗茨，但又不是他，倒像是有个和他容貌相仿却又技艺高超的人在舞台上假扮成弗朗茨似的。他的演奏方式令我十分困扰。他的技巧奇异灿烂，无人可比，但我对此却全然陌生。我们到底在那儿？我在做梦吗？还是我已经发狂了？谁把我带到这里？为的是什么？我感到一种无法言喻的痛苦。从这天起我的生命有了改变，这个改变为我的勇气带来新的艰巨考验。

很少有人比玛丽更清楚地表达了这种独特而痛苦的困境。在寥寥数句以及几个狂乱的问题中，她看清楚了她的处境。她永远也无法长久控制或阻挡李斯特身上那



布兰汀、柯西玛与丹尼

种“自我中心的光辉”，事实上也没有任何人能够做到。

不过意大利之旅却给了玛丽一个喘息的机会。



拉斐尔的《圣母的订婚》也是《婚礼》的灵感来源

1837年她在科摩（Como）生下了他们的第二个孩子柯西玛（Cosima）。他们的第一个女儿布兰汀（Blandine）两年前生于日内瓦。也就是在科摩，在他俩最喜爱的意大利画家与作家的启发下，李斯特开始谱写《旅游岁月》的第二集，虽然他一直要到1849年才算真正完成此作。从他向拉斐尔和但丁致敬的作品《婚礼》（Spozalizio）与《读但丁神曲有感》（Après une Lecture d'Dante），可以看出李斯特正处于创作的巅峰。他的曲风华丽流畅却又内省，而且隐约可听出他以后作品中逐渐形成的新和声。例如幽暗的《沉思者》（Il Pensieroso）一曲，这是李斯特在佛罗伦萨的圣罗伦索教堂从米开朗基罗的《沉思者》所得来的灵感，而《三首彼特拉克十四行诗》（The Three Petrarch Sonnets）则不论在人声或钢琴的部分，都以令人永志难忘的方式重现了诗人的热情。

李斯特表面和美的家庭生活实际上并不适合他，因而不可能维持长久。在1838年多瑙河泛滥所造成的损失与危机中，正可看出李斯特独有的复杂性格。他无疑表现出慷慨的一面，但同时却相当投机。他在寄往日内瓦的信件中一方面关心水灾的难民，同时又夸耀其个人成就。他从来就不是一个愿为他人无私奉献的人。玛丽所



米开朗基罗的《沉思者》,《旅游岁月》第二集中的《沉思者》由此得到灵感



佩斯特(Pest)的洪水

梦想的浪漫隐居生活除了被流言中伤以及必须忍受李斯特的故作沉着之外，又因为一些更令人无法接受的言行而备受打击。他的种种作为让玛丽感到伤心，所谓“为得到众人感佩而行善并非行善，而这伪善的行为也不过是个危险的借口”。整个说来，玛丽感到痛苦而失望。

当他向我转述他在维也纳停留期间的事迹时，他那不可一世的样子让我一下子从幸福的云端上掉了下来。他们特别颁给了他盾徽，女人争相博取他的欢心。他也不再为自己的失礼而感到羞愧，反倒像个哲学家般的理论起来。他老是把“需要”两字挂在嘴边，……他的穿着优雅，成天只惦记着君王；私底下他很以自己如唐璜般的行径感到满意。有一天我说了伤他心的话，我叫他“暴发户唐璜”。我摆出贵妇的骄傲，

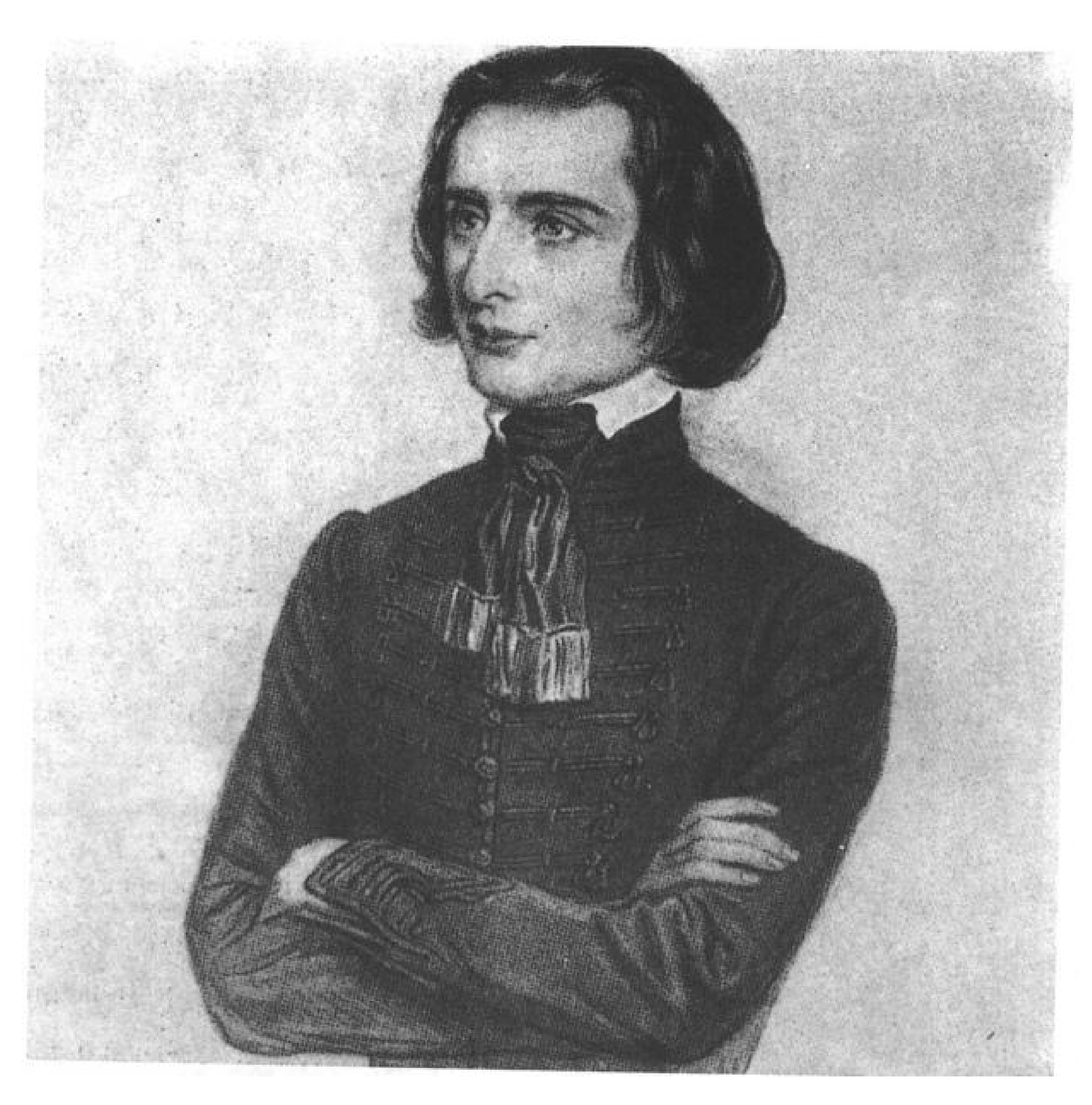
用共和主义者的身份来评判他。他很容易就能赚到钱。虽然他把钱都捐出来赈灾，但那不过是因为他心里明白他在两年内又能赚回一大笔钱。

李斯特此时的言行举止显得狂妄而大胆。虽则直称他不过是个“侵略性的暴发户，浑身散发着粗鄙的臭气”，或像海涅说他是“当代最幼稚无知的小童”仍嫌武断。但不可讳言，李斯特性格中最恶劣的倾向，由于不耐长期禁锢而爆发出来，最后他的朋友只剩下那些王公贵族。

他被自己的成功给冲昏了头，居然在玛丽面前炫耀起参加他的宴会的一长串贵族名单（几乎每个人都有头衔），说自己曾接受过“迎接君王式的掌声”，而这全都是因为他“与生俱来的天才”！他甚至建议玛丽，如果想要和他匹配，就不该将她自己的头衔闲置不用，还说：“因为我的出身卑微，所以更得功成名就。”

在此时告诉玛丽，他们可能选在匈牙利或君士坦丁堡浪漫地定居下来，这是李斯特的一贯作风。1847 年，他的前任情妇玛丽·杜普蕾西丝（Marie Duplessis，就是著名的“茶花女”）死后，他对玛丽说的话也还是他的典型作风：

我以前就告诉过你，我对这位上次在巴黎结识的小可爱有着特殊的感情。我告诉她，我会带她一起去君士坦丁堡，……但现在她却死了。当我想起她时，心中总激起莫名的古老而奇异的哀歌，人生变来变去，总还是那么



李 斯 特

一回事。

玛丽现在明白了，当一个被理想化的人突然变得残忍起来，开始剥削别人对他的爱时，那是一种彻底的幻灭。在深深伤透了心后，玛丽终于开始报复。从她的指控“你像阿尔卑斯山的岩石一样崇高，也一样冷酷无情”中，



杜普蕾西丝

看得出玛丽的自尊心极强；她虽愿意成为李斯特的情妇，却不愿变成他的情妇之一。难道她当初就是为此而牺牲


身着匈牙利服装的李斯特，1838 年

了她的地位与幸福吗？在痛苦后的极度清醒中，她视李斯特为“迷人的无用之徒，……一边巧言惑众，一边变着戏法，他可以把想法和情绪藏进袖子里，然后镇静地接受迷惑的观众如雷的掌声。”由此可证：“没有一种愤怒像由爱所生的恨一样强烈，也没有一种地狱像遭到轻侮的女人那么可怕。”

自此李斯特与玛丽的关系便不同于前。尽管两人曾暂时和解，但还是每况愈下。他们 1841 年在莱茵河中的诺能维特岛（Nonnenwerth）上开始的宁静生活很快便结束了。玛丽的陪伴、半毁的修道院、一个小礼拜堂和几间渔舍只能短暂地羁留李斯特的浪漫渴望。他们的伟大爱情终于在 1842 年和岛上的房屋租约一起终止。对玛丽而言，诺能维特岛是“我美梦与理想的坟墓，是我希望的残骸”。

从 1839 年到 1847 年这段光辉时期，正是李斯特的事业顶峰，而他的钢琴事业很可能是所有钢琴家中最辉煌的，但其间看不到玛丽的光彩。

在 1841 年与 1842 年间，李斯特在柏林开了二十多场演奏会。一位凶狠且坚持己见的乐评家雷尔斯塔



连环漫画中把李斯特画成终极钢琴大师



1839 年的李斯特

（Rellstab，他曾以极为尖酸苛刻的语气嘲讽肖邦）在评论李斯特时写道：

他使他演奏的乐曲活了过来。他能以超凡的琴技，完成过去所有演奏者只能偶尔弹出的高难度乐句，好像在我们的面前摆上一只盛满崭新发现的“丰盛之角”（Cornucopia：在希腊神话中，盛放名为 Amalthea 山羊的奶水以喂养年幼宙斯的羊角），有着前所未闻的音效与惊人技巧；他的表现早已超越了任何对钢琴演奏的期待和要求。但他最引人入胜的部分，是他擅于将自己的特质融入美妙的乐章中，使之气韵生动。

雷尔斯塔这一席话呼应了李斯特本人对真正演奏大师的要求。当李斯特离开柏林时，雷尔斯塔又以同样狂喜的语调写道：“他走时不仅像个君王，他就是一位受到群众夹道欢送的君王。他所统领的是不朽的精神世界。”



与李斯特共度晚间，受邀的贵客包括玛丽·达古、乔治·桑、雨果、帕格尼尼及罗西尼

1842 年李斯特首次到俄罗斯演出，掀起了同样的热潮。有许多仰慕者在演奏会后竟陷入梦呓状态而几乎无法言语。有人说：“我两小时前就离开演奏厅了，但到现在还是兴奋莫名。我在哪里?我们又在哪里?这是现实还是梦境? 我真的听见李斯特了吗?”李斯特狂潮正方兴未艾。

李斯特自己对他如日中天的声势倒没那么兴奋，他反而抱怨道：“一天到晚都是演奏会！永远在为民服务，……日夜都不得安宁……”后来的安东·鲁宾斯坦(Anton Rubinstein）与美国钢琴家戈特萧克（Louis Morreau Gottschalk)也都有过类似的怨言。

但听众的需求仍然无法满足。在1841年初,海涅就写过:“除了肖邦这位钢琴界的拉斐尔之外,任何其他钢琴家与李斯特一比便都相形失色。实际上,除了肖邦是唯一的例外,今年内所有的演奏家只不过是能把乐器掌控得宜罢了。当李斯特弹琴时,我们不会再想到克服技巧困难的问题——钢琴消失于无形,而音乐幡然浮现。”

李斯特的巡回演出还包括了葡萄牙和西班牙。他以难忘的语气描述马德里、塞维利亚、哥多巴(Cordoba)与格瑞纳达。“这些美妙的城市,融会了拉丁和摩尔文化历史,在这片近乎热带的土地上,居住着南方性情浓烈的男男女女。”

对李斯特而言,塞维利亚大教堂是“……花岗岩雕琢的史诗,是建筑的交响乐,它无休止的和弦在无垠中回荡”。

在这一时期,有关李斯特演奏的赞誉接二连三地出现,而这些赞美后来更被他的对手、讽刺作家与漫画家断章取义地加以扭曲,随意使用。



安格尔绘制的 1839 年的李斯特

5

逃离玛丽

玛丽在1839年生下了第三个孩子。在此同时,安格尔（Ingres）将李斯特超凡的俊美永留在画布上赠给玛丽。以当时玛丽和李斯特之间的气氛，玛丽在收下画像时的心情想必一定非常复杂。

此时报上登出一则有关纪念贝多芬的计划因为缺乏经费而无法进行的消息，这给了李斯特绝佳的理由和机会,再次表达他对贝多芬的崇敬*：

……对我们音乐家而言，贝多芬的作品就如同引导以色列人穿越沙漠的烟火——烟柱在白昼引领我们，而火柱则在黑夜照亮方向,使我们在日夜都得以前进。

---

* 这项纪念贝多芬的计划是希望在贝多芬的诞生地波恩立一座大理石的雕像,至少要7000法郎。此计划经李斯特义不容辞地四处开音乐会募捐,终于在1845年建成。——编辑注

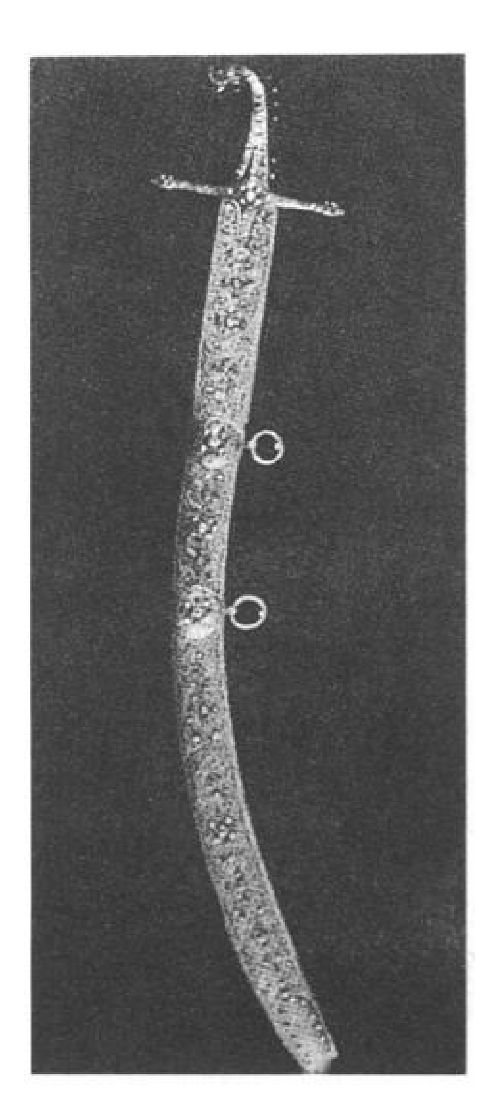


罗拉·孟德斯

不过李斯特总是四处搅局，使得波恩的庆祝活动自始便显得尴尬。李斯特是和他当时的情人罗拉·孟德斯(Lola Montez)一起抵达波恩的。李斯特在闭幕晚宴中，因一时疏忽，忘记提及在场的法国宾客；而这些法国人正是贝多芬纪念雕像的赞助人，宴会因此在骚动中结束，而原本为了纪念贝多芬伟大贡献的庆祝活动，竟然演变成双方针锋相对的争斗。值得一提的是到了1870年,贝多芬百年诞辰时,李斯特不再受到邀请,而由希勒(Hiller)来代替。

尽管如此,李斯特的演出依然像往常一样受欢迎,在维也纳的独奏会更是佳评如潮。他年少时的焦虑、对演奏家虚名的轻视,以及对贵族优越感的不屑,如今全因功成名就而消失得无影无踪。李斯特对以往鄙视对象的崇敬之心日生,他写信给玛丽,告诉她匈牙利贵族打算赐予他贵族头衔的消息。

李斯特虽是匈牙利的“闪亮巨星”，但这个计划仍被驳回,原因是李斯特最近曾在普雷斯堡弹奏《拉高齐进行曲》(Rákóczy march)，有煽动匈牙利人民抗奥情绪的嫌疑。不过李斯特最后总算获赐镶满珠宝的荣誉宝剑作为补偿。在授剑仪式中，李斯特不忘拉美内神父与圣西门的教诲,以他一贯能言善道的方式说道：


1840 年在布达佩斯颁给李斯特的荣誉宝剑

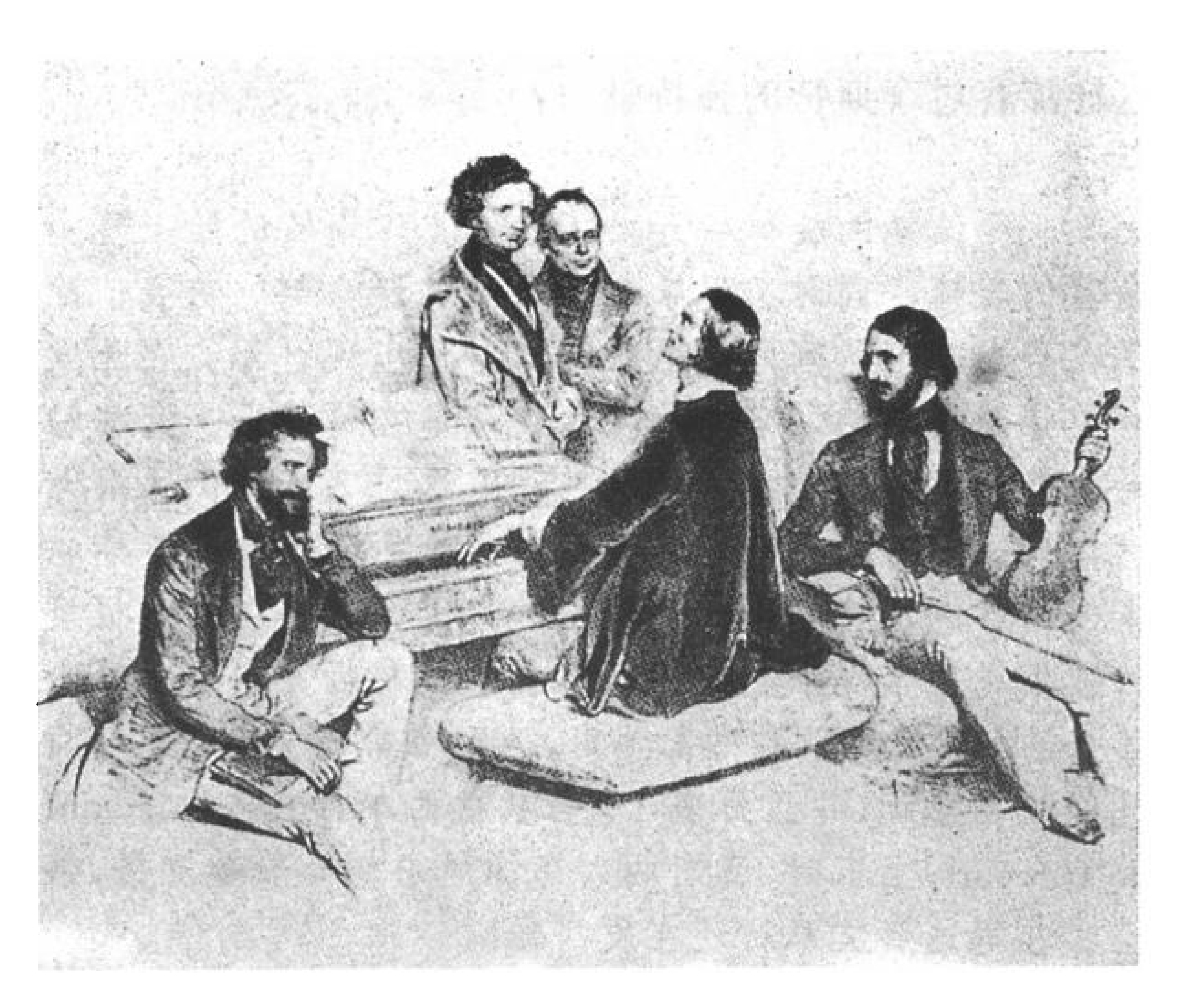
……这把剑，过去曾英勇地保卫了我们的国家，现在却被交到一双脆弱而温和的手上。这不正是个象征吗？各位先生，这不正是意味着，匈牙利在历经沙场的胜利后，现在该由艺术、文学、科学等所有和平的使者，为她立下新典范的时候了吗？这不也正显示出，我们这些所有劳心劳力的人也和在座的各位一样，有高贵的使命与远见等着我们去完成吗？

不过，尽管李斯特口若悬河，他的盛名还是来自其高难度的演奏曲目，例如《六声变奏曲》(the Hexameron Variations)和《半音阶大加洛普舞曲》(the Grand Galop Chromatique)。像《六首安慰曲》(the Six Consolations)这种简单纯净的曲子也作于此时，倒是值得一提。李斯特的排场从不轻车简从。他抵达布达佩斯时，群众的欢呼与掌声空前热烈，匈牙利为她最杰出的子嗣再度给予无上的荣耀。李斯特身穿特地裁制的匈牙利传统服装，可惜他不懂祖国的语言(他是用法文来答谢所有的颂词)，然而这丝毫无损于现场的气氛。



李　斯　特

李斯特后来到英国温莎城堡，在维多利亚女皇御前演奏。玛丽的出席可能有点扫兴，但她也只能像罗切斯特(Rochester)的妻子一样不光彩地坐在观众看不见的地方。玛丽的执意出席，依然无法转移大众对李斯特的注意。布莱辛顿夫人(Lady Blessinton)更为李斯特所着迷，认为他只做钢琴家真是太浪费人才了。在英国各地以及爱尔兰的巡回演出反而没那么成功，心思单纯的乡下听



李斯特的一场晨间音乐会，在座的有车尔尼、柏辽兹等人

众对李斯特及肩的长发感到吃惊，并且对较严肃的曲目显得不耐烦。一位同台在都柏林演出的音乐家评论道："他弹一首贝多芬的奏鸣曲居然弹了20分钟，真是可怕极了！"不过李斯特在哥本哈根、君士坦丁堡、波兰和俄罗斯的胜利仍然无庸置疑。他著名的360个领结和盛大车队，在所经之处都引起众人的敬畏或成为消遣的话题。

李斯特如此明目张胆的夸张行径也必然会引起怀疑与敌意，尤其是引起当时才具过人的讽刺作家和小说家们的注意。早在1835年，亨利·瑞弗斯（Henry Reeves）便

这样形容过李斯特的独特魅力：

……结尾的旋律一开始，我看见李斯特的脸上显出痛苦的表情，同时又混杂着喜悦的灿烂微笑。这表情除了在早期画家所画的救世主耶稣脸上出现过外，在凡人身上是看不到的。当他的手指猛烈地在琴键上来回移动时，我脚下的地板也跟着在震动。这位艺术家的手离开键盘后，所有的听众都还笼罩在缭绕的乐声中。李斯特本人则昏倒在替他翻谱的朋友的怀里，我们在陷入极度的歇斯底里状况下把他抬了出去。这种场面实在太吓人了，全场的人都吓得鸦雀无声，直到希勒进来说，李斯特已经恢复意识，并且好多了。当我扶西尔古夫人(Madame de Circourt)上车时，我们两人都像风中树叶般地发抖，甚至我在写这篇文章时还在发抖呢!

接下来的一段“逼真”描述也许有些夸大其词，但是它的开头却保证能吸引读者：

某位伟大的钢琴家，既是个聪明的经纪人，也是绝佳的演奏者。他在每场演奏会里以25法郎的代价雇用妇女，专门在他弹幻想曲时，因为此曲惊人的速度假装过度兴奋而昏倒，然后他再突然离开钢琴，奔去帮助这位昏厥的可怜女士。如此一来，大家都会相信这位天才钢琴家若不是需要帮助那位女士，必定会有奇迹的演出。有一晚，一位受雇的妇女居然忘记昏倒的暗号而睡着了。这



被画成圣方济的李斯特，忍受着无数的天才儿童到他面前表演

位钢琴家正弹着韦伯的《单乐章协奏曲》，因为他以为那位女士会在终曲时依约定昏倒，所以他在前半段弹得飞快。在这种尴尬的场面下，他该怎么办呢？

像平庸的钢琴家一样弹得跌跌撞撞？还是假装忘谱呢？不，他一直弹到那位女士该昏过去的地方，然后自己昏了过去。人们簇拥在他身旁，此时这位钢琴家反而因他如电光石火般的绝技和他虚弱敏感的体质，加倍地成为群众眼中的奇人。他立刻被抬进了休息室，男士的掌声几乎要掀翻屋顶；妇女挥动着手上的帕巾来表达她们



李斯特被画成在水上的圣方济

的热情。这时那原本该昏倒的女人醒了过来，但又立刻昏厥，可能是因为不必再假装昏倒，太过失望，才真的昏倒了吧！

巴尔扎克也不落人后，他在小说《贝阿特丽斯》(Beatrix)中塑造的歌手孔蒂(Conti)一角，其真实身份是

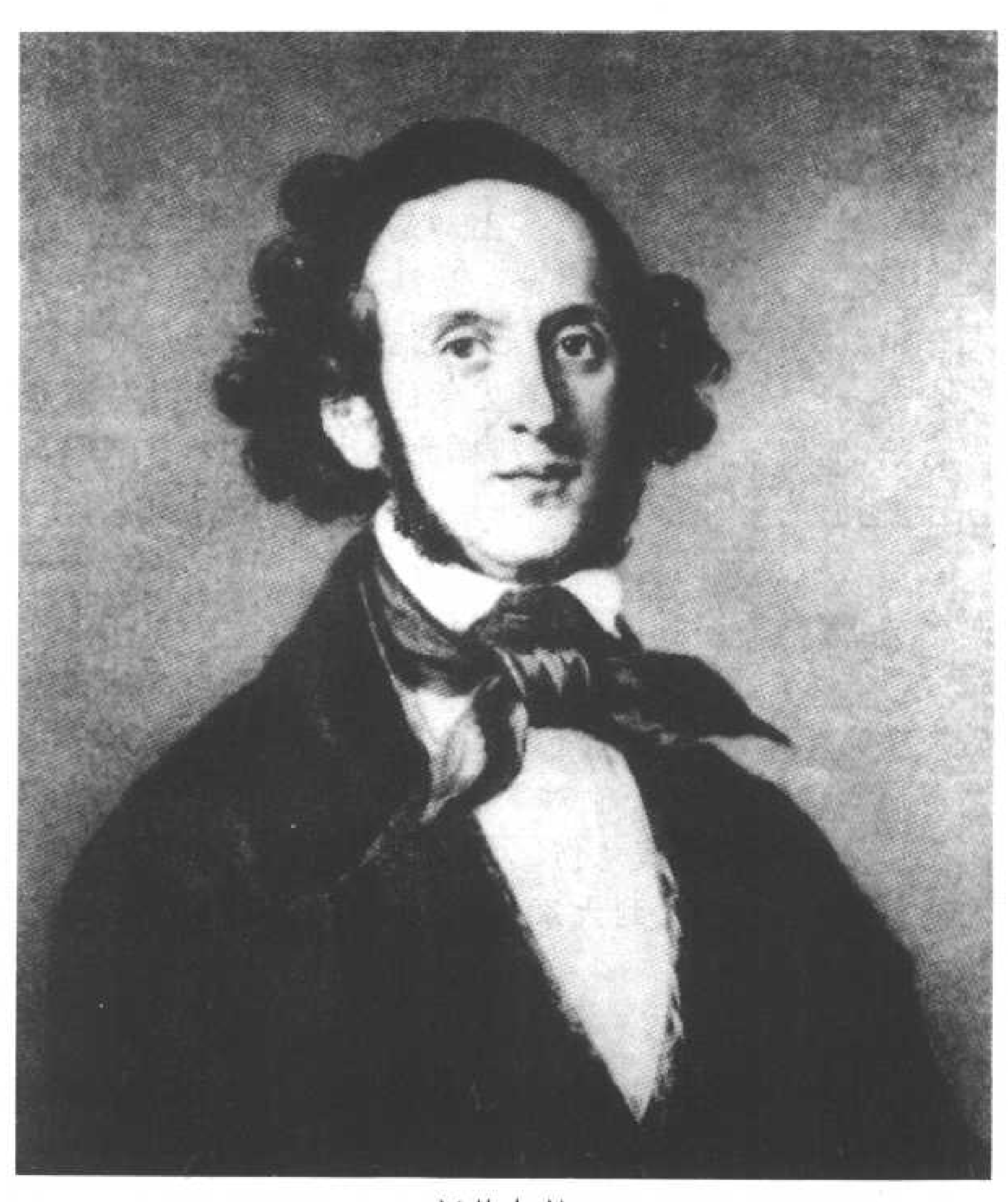
错不了的。他在描绘这个角色时写道：

我曾向各位提过,这世上有一种人,他们表面上看来像是冒充内行的骗子，事实上却是诚实人。他们不过是对自己撒谎罢了。他们可能一边踩着高跷，却以为自己走在平路上;就算是玩点小把戏,他们也是带着一种无辜的心态。他们的身体里流着虚荣的血液，天生就是演员的料子,他们就像中国坛子那样的滑稽可笑,甚至会嘲讽自己。他们的个性通常过于冲动,……因而常惹来危险。

他的歌声如此美妙,像是一种神秘的液体,随着情感而流动,仿佛把你带进了天堂,让你一瞥狂喜。但他也随时会留意你的赞美。他会自问:"这些人到底是否把我当成神祇呢?"而同时他也可能正在自言自语:"我今天吃了太多通心粉了。"……他对掌声永远不会感到满足。他既能表演快乐也能表演悲伤，而且技巧纯熟几近完美。他既能取悦众人,也受到大家的爱戴,他能随心所欲地博取众人的赞赏。

而李斯特的荣誉宝剑也引人注目，于是有了下面一段短诗：

众多战士中,唯有李斯特不受责备。
因为他的宝剑虽长,但我们都知道
这支剑只征服过十六分音符，
屠戮过钢琴。



门德尔松

在行家眼中，李斯特招致的批评远比赞美来得多。每个人起初一定都被他眩目的光彩所震慑，但继之而来的反应则多半是冷淡，并且绝非诚心赞美之词。门德尔

松就对李斯特“拿别人的音乐开玩笑”的行为感到恼怒。但李斯特应付这种批评向来有一套说辞：



被画成圣方济的李斯特受到女性爱慕者的包围

你们知道这些对我作品的误解从何而来吗？从莱比锡！你们要知道，门德尔松是世上最善妒的音乐家，他从来就没喜欢过我。有一次在晚宴上，他在黑板上画我弹他的G小调协奏曲，但他把我的手指画成了五只槌子。事实是，我是按照他的手稿弹奏的。我发觉曲子里有好几个段落太过简单，不够开阔(如果我可以这么说的话)，所以我就更动了原曲，照着自己的意思演奏。这当然让他大吃一惊。他不像舒曼或肖邦会察纳雅言。而且，门德尔松虽然是个不错的钢琴家，但还算不上是大演奏家。因为他的技巧还嫌不足，无法应付复杂的乐句，以致他根本毫无能力演奏我的曲子，所以他唯一做的便是诋毁我的名誉。

李斯特更以他演奏的品质当王牌，来回敬这些批评和非难。一次他和门德尔松私下较量，一如他和塔尔贝格的著名竞赛。他形容门德尔松把他的第四号匈牙利狂



舒　曼

想曲弹得“糟透了”，接着再弹门德尔松自己的升F小调随想曲(Capriccio)。弹完后他又建议李斯特弹点“新而引人注目”的曲子。这话里的讽刺意味是很明显的了，于是，李斯特便把门德尔松的随想曲再弹了一遍，但却是



克拉拉·舒曼

"为了公开演奏而重新编曲"的版本。*门德尔松因而彻底认输,"所以一切都雨过天晴了,一个本来可能很不愉快的场面最后成了皆大欢喜的意外。"门德尔松自然是原谅了李斯特,但他可从来没有忘记这件事。

而舒曼也对李斯特持保留态度。虽然他为李斯特令人惊异的绝技感到"颤抖而欣喜",但却对他的演奏家爱妻克拉拉(Clara Schumann)说,"李斯特的世界和我的世界不同。即使拿李斯特的华丽光彩和我交换,我也不愿放弃自己作品的'内在性'。因为他的作品里有太多的虚浮装饰。"对舒曼而言,李斯特的练习曲显得过分雕琢,徒具花招而缺乏真正的诗意或情感。因此,"我们何不认为李斯特是个长不大的男孩,不必与这个无法寻得内心平静的男人斤斤计较?"

舒曼本人敏感聪颖,不致于嫉妒李斯特。但他和肖邦一样,因李斯特卓越的名声惴惴不安。有人则将他们

---

*李斯特是出了名的即兴演奏家,可以当场把任何音乐家的作品即兴演奏改编成另外一种版本。——编辑注

这种其实可以理解的谨慎态度诠释为：

羡慕李斯特无人可及的键盘技巧，嫉妒他从指间流泄出来的完美音符，鄙视他对死板的学院规矩不尊重，莱比锡和萨克森的宫廷乐长对李斯特这位乐坛革命分子的来到感到忧心忡忡。

李斯特的技艺使这些人夜不安枕，在床单上练习手指，徒劳无功地模仿这位钢琴魔术师。那些音阶、琶音和那如雷般的八度音程看似容易，但他们却是如何努力也弹不出来。李斯特的天赋，他们只有在梦里才能企及。事实就是如此，这使得他们痛苦万分，仅能投之以憎恨的心情或言语。

克拉拉则觉得李斯特不懂得如何与人相处，这与他的演奏风格和个人行为相呼应。她说："他根本不把地方上的人情世故放在心里，因此所有报纸评论对他都没一句好评。""尽管他的对话机智"，但他的躁动不安又永无停歇的充沛精力很快就令克拉拉感觉厌烦。显然李斯特与舒曼一家人的气质并不相合。李斯特夸口"遵循传统即是怠惰"，只是让他们更为恼怒，对李斯特更加小心提防。

李斯特的仰慕者不但收集他抽剩的雪茄烟头，用他弹断的琴弦做成手镯（他弹断的弦实在太多了），甚至还用全新的角度来看待李斯特的专横无礼。李斯特因为无法忘怀以往曾遭人白眼的经历，总是摆出傲慢的态度回

敬所遇到的势利人士。他从没忘记自己曾被讥为“非常骄傲自大,刻意仿效现在法国年轻人的怪异举止,除了艺术家的价值以外,实在无足轻重”。由于这番评论,使李斯特失去了在奥国女皇御前献演的机会。李斯特这些年来的反应也许有点过度,但还是可以理解的。他把普鲁士国王腓特烈·威廉四世(Frederick William Ⅳ)赐的钻石扔在一旁;宫廷礼节禁止钢琴家之王和西班牙女王交谈,他也就干脆不理会依莎贝拉女王的邀约了。当他得知巴伐利亚的路德维希一世(Ludwig Ⅰ)对他的情人罗拉·孟德斯有意时,妒恨之下,居然不请他参加音乐会。最有名的故事则是他对俄罗斯沙皇尼古拉的严词指责。当李斯特听到沙皇语带轻蔑地提及他的政治态度,而且还挑剔他的长发时,李斯特用最惊人的方式替自己报了一箭之仇。当沙皇正依照当时的习惯,在李斯特弹奏时继续说话,结果却被钢琴家出其不意且略带谴责意味的停顿给吓了一跳,而李斯特接着冷冷地对沙皇说:“当尼古拉沙皇说话时,连音乐都得保持肃静呢。”李斯特对于提升音乐家原本低贱的社会地位可谓贡献良多,也只有他才能表现如此鲁莽冒昧但也充满艺术家的傲气。



卡洛琳·冯·赛因—维特根斯坦公主与其女玛丽

6

卡洛琳·冯·赛因——维特根斯坦公主

这一时期，玛丽写了她第一本小说《奈丽达》(Nelida),间接报复了李斯特。她在书中将自己的遭遇公开，让大家都知道书里的坏蛋究竟是谁。她把巴尔扎克书里的歌手孔蒂换成了葛尔芒（Guerman)，他是个有着崇高民主理想的画家,但却又为“显赫的贵族生活”所迷醉。她把自己和李斯特共度岁月中的点点滴滴，尤其是不愉快的部分，一五一十地详述出来。玛丽根本不用什么艺术家的创造力，她只要用另一个名字代替李斯特就行了。

李斯特于1861年造访巴黎时,还是和玛丽重逢了。“事隔多年后，这是我第一次在她额上轻吻，我对她说：‘玛丽,让我用乡下人的方式说话。愿上帝与你同在! 不要再怨恨我吧!’玛丽哽咽在喉,无法作答,……可是却泪流满面。布兰汀的丈夫米尔·奥利维(Emile Olliver)告诉我,当他和玛丽同游意大利时,他常看见玛丽在忆起他们

年轻时旅游过的地方而伤心哭泣。我告诉玛丽说这些回忆是多么令我感动,她几乎不能言语,最后对我说:‘我将永远忠于意大利,还有匈牙利’。”

不过社会精英都为《奈丽达》这本书而震惊,并因此更坚信李斯特绝非绅士。李斯特本人对这本书描写一个只图攀权附贵的暴发户,最后终被情妇抛弃的故事,倒摆出一副无所谓、事不关己的模样。他甚至还赞赏玛丽的作品,只说如果有人谣传故事中主角葛尔芒与任何真实人物有雷同之处,必定是恶意中伤。但当玛丽去世时,他的冷漠态度却说明了一切。其实李斯特心里对于这次玛丽公开的攻击,一直没有原谅她。

但是单凭《奈丽达》这本书的攻讦还不足以彻底改变李斯特不定的生活方式。李斯特会忽然决定永远放弃这段光辉时期的虚名,只不过再次证明他天生分裂的性格对疯狂的极端所产生的反应而已。功成名就对李斯特而言是空虚的,“难道我就注定得做这笔当个在客厅里逗人欢心的小丑,而不得翻身的交易吗?”李斯特喊着,他显然忘了自己当初不屑地回答维也纳的梅特涅公主(Princess Metternich)所说的话。当时公主问他,近来生意(business)是否顺利,而李斯特回道,“夫人,只有银行家才做生意。”

李斯特著名的戏剧化行径,若少了最后一次的巨变,那么整个戏剧性的一生便会逊色不少。而令人感到讽刺的是,玛丽过去坚持李斯特必须节制自我,过更高尚的生活,现在却又由另一个女人提出,而且这个女人居然成功



玛丽·达古

了。

李斯特是在1847年到基辅演出时邂逅卡洛琳·冯·赛因—维特根斯坦公主(Princess Carolyn von Sayn-Wittgenstein)的，他的人生也因此展开了新的一页。

当时公主28岁,像玛丽一样,嫁了一个富而无文的丈夫。她也热爱文学,容貌带点异国风味,但没有玛丽漂亮。

很自然,她受到李斯特杰出演奏的吸引;李斯特则为她巨额的财富(她在乌克兰的田庄上有3万个农奴替她工作)以及她奇特强悍且又热诚的性格所心动。她的方向一直都非常明确,不像李斯特那样摇摆不定。维特根斯坦公主也和玛丽一样,渴望着崭新的生活,不惜放弃原有的生活方式。所以她宁可放弃荣誉、财富、婚姻和宗教,一心一意成为李斯特这位正在炽热燃烧的天才的保护天使和引路明灯,因此:

我亲吻你的双手,跪在你面前,把我的额头按在你的脚上,像东方人那样把手指放在额头、嘴唇和心上,向你保证我全部的思想、精神与情感都只为祝福你而存在,赞



1850年的魏玛

美你，爱你，一直到死，甚至要跨越死亡，因为爱比死更为强烈。



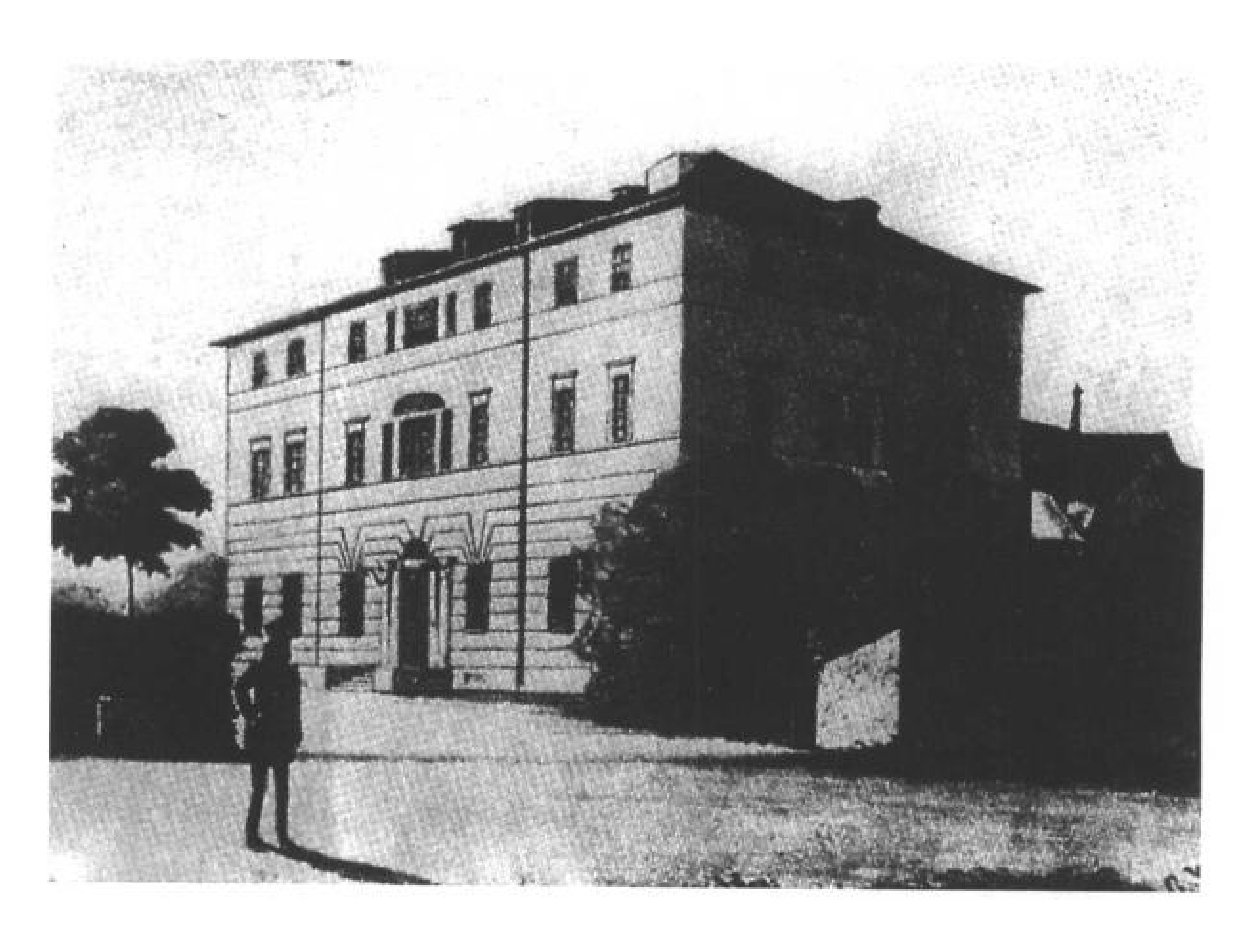
李斯特任指挥

接着她又说道：

我的挚爱，我在你的足边，我亲吻它们；我在你脚下打滚，把它们放在我的颈背上，……你知道这一切都不是东方式的夸张说词，而是既成事实，……你知道我有多崇拜你。噢！上帝的杰作，……如此美妙、完美，你天生就是来受人珍视、赞美，让人爱到死亡与疯狂的。

诚如彼得·拉伯（Peter Rabe）所说，公主“只能用最夸张的言词来表达她内心最秘密的激情。年复一年，一封信接着另外一封，她简直就是对着他呼喊着她心中的爱”。

李斯特几乎无法抗拒这种热情华丽的爱情宣言，特别是它们表达的都是对他天才的极度礼赞和忘我的奉承。无论如何，在公主决定和他共赴魏玛展开新生活后，他原有的迟疑也就一扫而空了。当他离开原来住的旅



魏玛的阿尔滕堡别墅

馆，搬进卡洛琳位于魏玛郊区的阿尔滕堡别墅（Villa Altenberg）时，就连最后一丝顾忌也被抛开，李斯特决心在生活与工作方面都过得简单虔敬而谦卑。和他们同住的还有卡洛琳的女儿，以及一位苏格兰家庭教师。李斯特只留下少数简单的物品，作为过往不幸的纪念和崭新生活的见证。一般皆知，他们在这段关系里共生下了三个孩子；但更重要的是，接下来的12年里，李斯特是在与世隔绝、充满宗教热忱的气氛中热烈地从事创作。他的《但丁》交响曲，几首交响诗，以及最好的钢琴曲，包括B小调奏鸣曲、谐谑曲与进行曲（Scherzo and March），以及《哭

诉》变奏曲(Weinen Klagen Variations)等都是在阿尔滕堡完成的。在卡洛琳的监督之下，李斯特企图在他的音乐中倾注更多的诗意。用她的话来说，就是少一点闪闪发光的装饰和隆隆的鼓声。

肖邦这位比李斯特更细腻的艺术家，对李斯特的影响在此时也逐渐显现。李斯特进一步将他的勃勃雄心投注于魏玛，企图将之变成一个“新雅典”。李斯特将魏玛的种种限制扭转为优点，它虽为地方性的城市，反而更适合成为更新、更理想的艺术中心。李斯特心里梦想的显然是一种宏伟的世纪观(Weltanschauung)，他想让魏玛成为音乐、文学与绘画的荟萃之地。当地的歌剧院包括乐团、合唱团和芭蕾舞团，并且都是由李斯特指挥，他的才能和努力很快让魏玛举世闻名。柏辽兹的《本韦努托·切利尼》(Benvenuto Cellini)、《幻想》交响曲、《哈罗尔德在意大利》(Harold in Italy)、《浮士德的惩罚》(The Damnation of Faust)以及《基督的童年》(L'Enfance du Christ)(后两首是由柏辽兹亲自指挥)，还有舒曼、韦伯、舒伯特、拉富(Raff)和瓦格纳的重要作品都曾在此地演出过。

瓦格纳的《罗恩格林》(Lohengrin)、《唐豪舍》(Tannhaüser)以及《漂泊的荷兰人》(The Flying Dutchman)都曾在魏玛上演，由此可以看出李斯特最新与最持久的关注焦点。瓦格纳和李斯特在1840年相识。当瓦格纳发现李斯特对他的作品所展现的热诚时，过去一切对李斯特名声的疑虑也就随之尽释了。而李斯特在乐评书



瓦 格 纳



瓦　格　纳

籍中对瓦格纳大加赞许，使得一位音乐学者宣称："我们可以说，李斯特这本关于《罗恩格林》与《唐豪舍》的评论，等于是替瓦格纳照亮了一条光明之路……"全世界都在竖耳倾听，好像这些作品真正的美终于展现眼前。

瓦格纳很快便几乎占去李斯特所有的时间、精力与财力，用来实现他的伟大计划，但他也招致卡洛琳的猜忌。瓦格纳对李斯特来说也许"像是正在爆发的维苏威火山，不断冒出一束又一束姹紫嫣红的鲜花"，但在这份友谊中，李斯特一厢情愿的时候居多。他的大力支援换来的只是瓦格纳的软弱无力。于是，两人的友情"源于投机心态，昙花一现后便迅速消逝"。

若说李斯特是直接造成瓦格纳音乐奇迹的圣人，似乎有点言过其实，但不可讳言，在李斯特身边环绕的众多阿谀者中，瓦格纳确实是最突出的一位。像约阿希姆(Joachim)一样，瓦格纳只在李斯特有助于他时才效忠，而在李斯特无用时则弃他而去。因为有李斯特之助，他很快脱离了贫困，连李斯特本人也为瓦格纳藉自己慷慨解囊所造成的改变感到吃惊。"我很担心他的大笔开支。

他的午餐和晚餐宴会上总有成打的客人，……他的举止专横，毫不掩饰他的冷漠。他唯有对我才完全不同。”

卡洛琳尤其认为李斯特的说辞证明了他对瓦格纳的痴迷以及容易受骗的本性。她看出李斯特非常容易轻信别人的奉承，也注意到瓦格纳因为出身贫贱，所以更喜欢耽于奢靡。有位评论家就说，“黄袜子绑上交叉袜带的马弗利欧(Malvolio)已经很夸张了，但还略输瓦格纳的睡衣一筹，他简直像个闹剧中的合唱歌手。”

瓦格纳则认为卡洛琳是个“头脑与心灵都极端异常的人”，“没有人可以反对她，只有李斯特无与伦比的脾气，才能忍受这种充沛活力的个性。像我这种可怜人就和她合不来，我受不了她那永无休止的吵嚷。”

而卡洛琳自然会对李斯特身边这样一个别有所图的信徒，感到忧心忡忡。当瓦格纳说“李斯特对我远比我对他来得重要”时，他很可能是想表示，李斯特公开演出他的作品，最能传达他的音乐理念。而瓦格纳本身则无法对李斯特有太多帮助，虽然李斯特的音乐更是处于极需要人肯定的阶段。无论如何，瓦格纳的忠诚宣言都经过了渲染，而他的信(像李斯特一样)也显得太过热情洋溢而不诚恳。他只是在表面上对李斯特大方，但很可能在实际上却故意打击他的音乐。

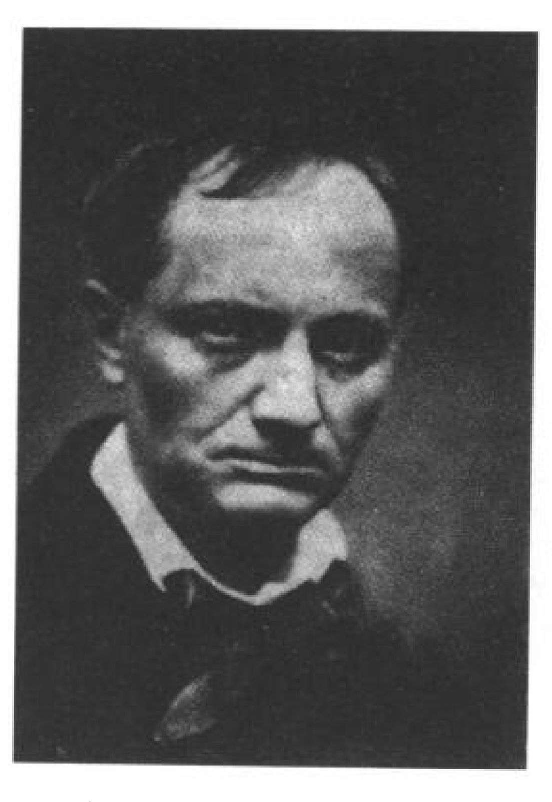
可想而知，卡洛琳不喜欢见到李斯特因自认不如瓦格纳而畏缩，更对于李斯特对瓦格纳音乐的过人洞见无动于衷。她和瓦格纳彼此都认为对方不利于李斯特。瓦格纳更是不能理解为何卡洛琳喜欢，或者应说是坚持李



沃容宁斯

斯特的《但丁》交响曲要以“最弱声”(pianissimo)收尾。而在李斯特某些本应令人满意的作品中，很可能因为卡洛琳而加上了过度表现情感的色彩（例如第二首钢琴叙事曲的另一个壮丽式的尾声）。

卡洛琳对李斯特作品的诸多干扰，让许多造访魏玛的音乐家感到不悦，她自认掌控魏玛的大权，行事专横，引人侧目。曾有人形容她是“穿着七彩服装的悍妇”。无论如何，卡洛琳的社会地位仍受到和李斯特未婚同居的影响而降低，而她在俄罗斯沃容宁斯(Woronince)的土地也遭沙皇没收，并且不允许她离婚。她让人觉得性情古怪（她气味强烈的雪茄已经恶名远播)，而且霸道无礼。李斯特后来在魏玛的没落想必和她的独裁不无关系。



波德莱尔(Baudelaire)

沙皇对卡洛琳在宗教与世俗方面的禁令也得到梵蒂冈(Vatican)的支持,因为教廷对卡洛琳这原应虔诚的天主信徒,竟涉及放纵的男女关系,十分恼怒。卡洛琳则以一向傲慢的态度认为,她目前的工作和地位可以免受一般社会习俗的约束。她拒绝回到俄罗斯,因此所拥有的土地便被没收,她成了被放逐者。而当她的显赫身份不再时,在地方上的影响力也随之减弱,她和李斯特的同居关系也开始成为众人非难与谴责的对象。她不再是社交场合里专断独行的中心人物,当地人甚至将所有李斯特的邀请函送到他原先落脚的旅馆,而不愿接受李斯特住在阿尔滕堡别墅的事实。到后来他们两人甚至不再受邀参加公共聚会。

李斯特此时只是温和地埋怨卡洛琳影响他的计划,说道:“我并不希望像老鹰或天堂鸟那样翱翔天际,我只想在这世上安静度日,并且寄托于未来的生活。因此,我只能谦卑而哀伤地向你对我的错误判断提出抗议。”

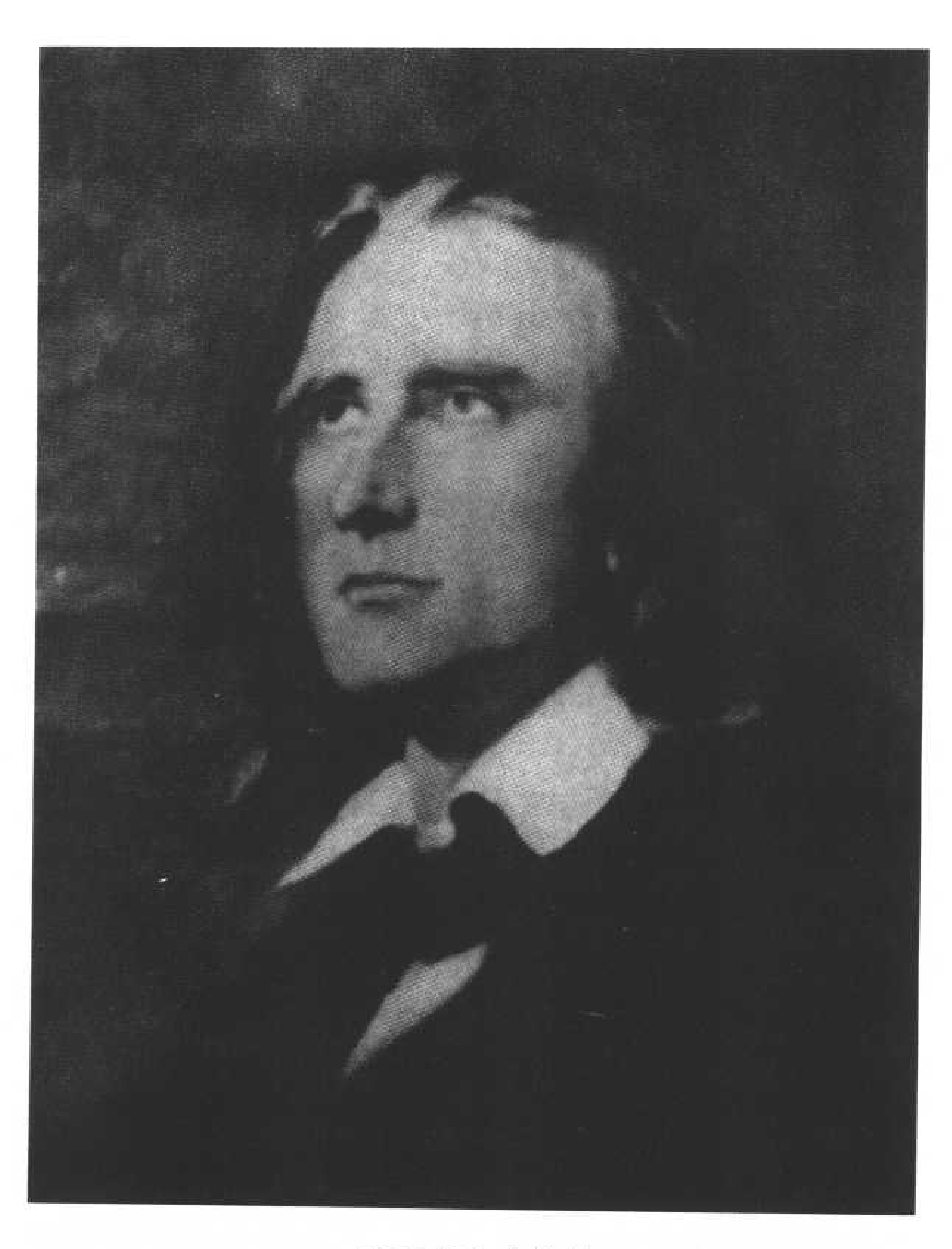
但是若没有卡洛琳的坚持,也许不会有李斯特的《浮士德》交响曲,而《超级练习曲》的最后定版也永远不会完成。他的《宗教诗曲》(the Harmonies Poétiques et Re-

ligieuses)也是在认识卡洛琳之后开始动笔的。在《孤寂时获神恩典》(Bénédiction de Dieu dans la Solitude)中,狂喜的情绪表现在对主题不断的反复描绘中(而非传统的古典曲式的发展),此曲不论在技术或诗意层面上,更启发了日后梅西安(Messiaen)的《基督降生》(Vingt Regards sur L'Enfant Jésus.)和《追念亡魂》(Pensée des Morts)。他重新改写的《宗教诗曲》,原曲为1834年时的单独乐曲,尽管它风格奇特,却充满着诗韵。阴郁庄严的《葬礼》则让人想起肖邦降A大调波兰舞曲中段描写波兰骑兵的部分,以及1849年在匈牙利独立战争中牺牲的13名烈士。

卡洛琳当然清楚李斯特的弱点,而这并不单单仅限于李斯特日益严重的酗酒问题而已。

(在魏玛的)这12年中,我必须时时刻刻照顾看守着他。我得和他在同一房间工作,否则他不可能写完任何一首曲子。他缺少的不是天分,而是无法安静下来——他无法勤勉不懈,长期工作。如果没有别人从旁协助,他自己是办不到的;而当他自己陷入这种无力的状态时,他就只好借酒浇愁,但是这样只会让他的情况变得更糟,而且让原本的恶性循环情况更加严重。

李斯特也因这样强迫的隔离而付出了惨痛的代价,他常常停滞在精神崩溃的边缘,掉进沮丧倦怠的泥淖里。



1856 年的李斯特

我感到极度的悲伤，既不能言语也不能聆听，只有在祷告的时候能给予我短暂的宽慰，但尽管我亟需祈祷，也不能继续这样做了。恳求上帝赐我恩惠，让我渡过这艰巨的难关，盼望他怜悯的光照亮我的黑暗，……我已经习惯只把内心澎湃的情感投注到音乐之中，音乐俨然已成为我的母语。

李斯特的“精神危机”显然是由于缺乏自由引起的。后人虽因卡洛琳的严厉而受益，但是李斯特自己却在创作过程中饱受折磨。

但是，到阿尔滕堡的客人还是络绎不绝，而且个个都是名人。勃拉姆斯在 1854 年来访，并写信给克拉拉·舒曼说他听不懂李斯特的 B 小调奏鸣曲。鲁宾斯坦（李斯特称他作“范二世”，此昵称源于贝多芬的名字）、冯·彪罗（von Bülow）、约阿希姆、陶西格（Tausig）、雷曼尼（Remenyi）、拉富等人都曾到过阿尔滕堡。

然而，当李斯特的赞助人查尔斯·腓特烈大公于 1853 年去世，由亚历山大大公（the Grand Duke Alexander）继位，一切都大为不同了。亚历山大主要的兴趣是在戏剧方面，因此，李斯特对魏玛城精心设计的蓝图可能顿失财务上的支援。

另外一方面，在李斯特所指挥的科尼利厄斯（Cornelius）的歌剧《巴格达的理发师》（The Barber of Bagdad）上演时，观众的嘘声和讥笑声不断，表达了他们对李斯特的言行以及他挥霍无度的敌意。这令李斯特非常难

堪，一怒之下便辞去了剧院总监的职务。

这证明了“新雅典”还是原来那个保守的魏玛，李斯特也很快发现，当地贵族只在无需出钱的情况下才会支持他的计划。他的处境越来越痛苦而尴尬。在几次遭受到当地士绅的轻侮后，李斯特非常粗鲁地骂道：“宫廷只在伟人变成小人时才欢迎他们。”他也觉悟到努力提升音乐水准的代价是无止尽的批评和限制。

在魏玛时期，李斯特无穷的创作能量和惊人的杰出作品则是无可计量的。他重新改编了许多早被遗忘的曲目，制作了各种各样的演出。《罗恩格林》的世界首演是在有限的经费下完成的，而李斯特在声明中更明白指出他的艺术良心不允许自己忽略音乐中最进步的成分。

我们的剧院要不然就是必须为演出了像《唐豪舍》、《罗恩格林》这样伟大的悲剧与抒情经典表示遗憾，继续一心一意在停滞不前、衰老退化以及愚昧平庸的路上；不然它就得往前迈进，依照总监在最近这一年半来所规划的方向去组织发展。

这些话大胆而恳切，可惜忠言逆耳。李斯特的勇气受挫，被迫放弃这项不可能完成的任务。

这是一段劳心劳力、受尽打击的时期，李斯特再次转向圣西门的理念，因结合各种艺术的可能性而欢喜。“我总是梦想着能通过与诗歌的紧密结合，在音乐的天地中开创出崭新的局面，因为这样的发展空间较为自由，更能

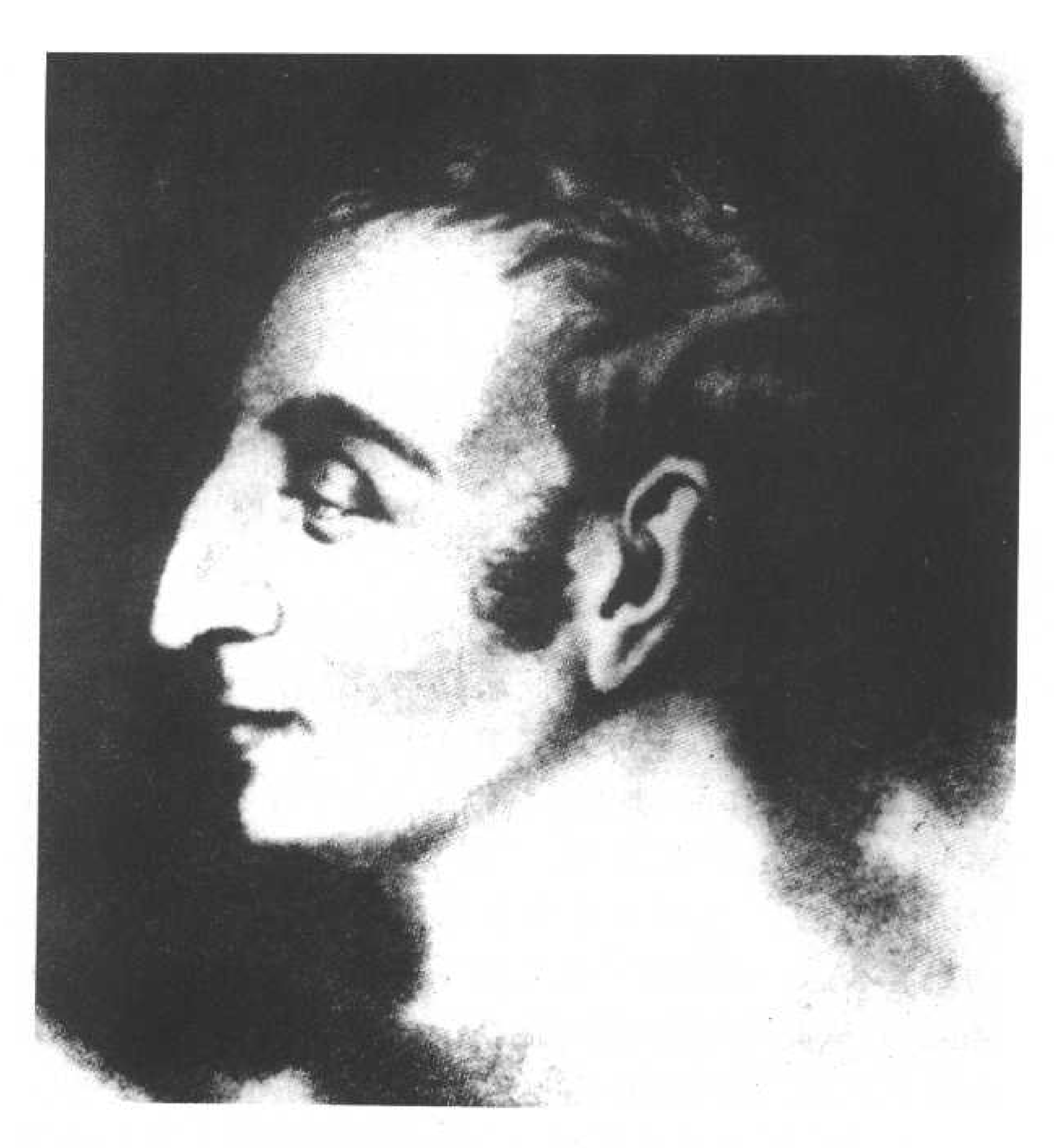
切合时代精神，所以必然会成功，它是这个时代正义与理念不可或缺的一部分。”

李斯特视音乐为一种可以解放人心的道德力量，不但传达思想，同时也能表现情感。他的《浮士德》和《但丁》两首交响曲正是他此时创作的顶点。浮士德式人物的问题其实和浪漫人物相似，李斯特也为塑造这样一个暧昧的双重人格苦思良久。他从歌德史诗所蕴含的丰富素材中浓缩出三个主要的角色，组成交响曲的三个部分：学者浮士德、少女格丽卿（Gretchen），以及魔鬼梅菲斯托（Mephistopheles）。

但丁的《神曲》（Divina Commedia）也影响着李斯特的一生。他是在科摩与玛丽同居时第一次读到这本书，后来他和卡洛琳在沃容宁斯又重读了一遍。结果他又创作出一个三乐章作品：地狱、炼狱和天堂［后来他接受瓦格纳的建议，把它改成了庄严的《圣母赞美歌》（Magnificat）］。他的B小调奏鸣曲同样展现了浮士德般的雄心壮志。他的第一首宗教乐曲《大弥撒》（the Grand Mass）亦从此时开始写作（他在信中告诉瓦格纳："这不是我写出来的，而是我祷告祈求上帝而来的。"）。

但随之而来的乐评对李斯特却毫不宽待。他们认为李斯特的音乐算不上是独具新意，而是骇人听闻；明明是愚蠢至极，偏偏还要装出一副音乐先知的模样。

他所主办的音乐节也引来褒贬不一的反应。在巴伦施塔特（Ballenstadt）、卡尔斯鲁厄（Karlsruhe），以及在维也纳举行的莫扎特纪念音乐会，均使得李斯特必须不断



圣 西 门

地为自己的音乐理想奋斗，特别是替“俄罗斯五人团”辩护。其中鲍罗廷(Borodin)于 1877 年来到魏玛，并深为李斯特的行事正直负责而感动：



李　斯　特

如果他收了学生，就不拘于师生间的形式关系。他对学生的私生活极为关心照顾，……他分享他们的欢喜悲伤，而且甚至会受学生的家庭关系和爱情生活的影响。在他的教学过程中，他表现得如此温柔、圆滑、文雅而友善！我有幸能亲受其教，这段亲身经历更让我对李斯特的为人有非常高的评价。



穆索尔斯基

李斯特对鲍罗廷的印象也极好，并尽力让巴拉基列夫（Balakirev）、库伊（Cui）、里姆斯基—科沙科夫（Rimsky-Korsakov）与穆索尔斯基（Mussorgsky），特别是鲍罗廷等人的作品获得肯定，视他们为“值得欧洲正视的音乐家”。李斯特也许曾形容巴拉基列夫的东方幻想曲《伊斯拉美》（Islamey）像“一个迷人的东方拨浪鼓”，但他完全认同这五位民族音乐家立誓达成的目标：“把艺术从替外国利益服务的屈从下解放出来，并且建立一个民族乐派。”

更有趣的现象是鲍罗廷在信中对李斯特的反应，因



1870 年的李斯特



费迪南·希勒

为李斯特此时可算是统领乐界的君王。鲍罗廷在信中用热切的语气向他妻子描述魏玛的一场演奏会。李斯特在音乐会上即兴改编了肖邦为钢琴、风琴与大提琴所写的葬礼进行曲(Funeral March)。魏玛旧日的浪漫以及如今的活跃都让鲍罗廷为之倾倒。歌德和席勒(Schiller)的足音仍回响在魏玛的街道上，鲍罗廷和大多数人一样，李斯特的高贵气质，在他心中留下极深刻的印象。在他递上自己的名片后,“一位个子高大的人,像是从地下冒了出来。他的鼻子很长,穿着一件黑色长外衣,有一头白色的长发”。鲍罗廷原本害怕李斯特不欣赏他曲子的独特性，但李斯特的话很快就让他安下心来。当鲍罗廷提议更动第一号交响曲时,李斯特惊叫道:

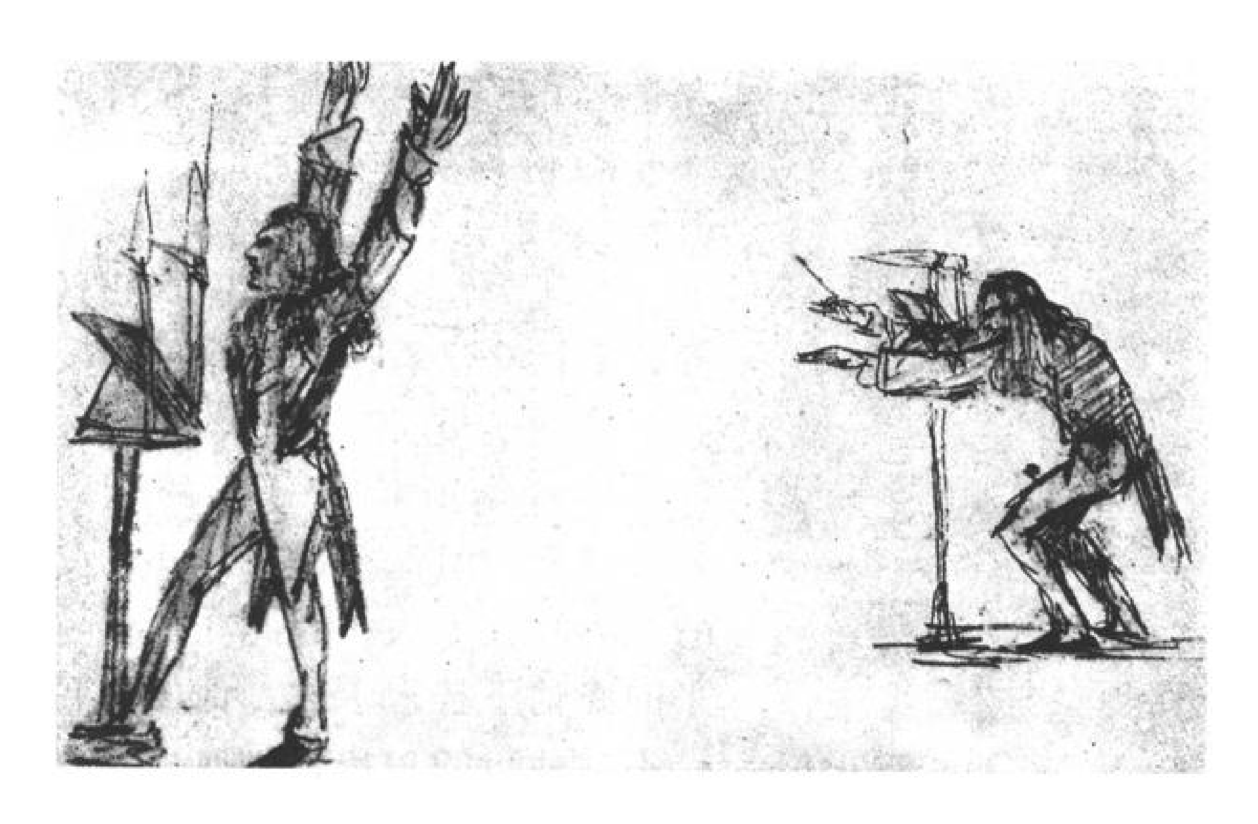
万万不可!别去碰它,不要动任何一个音符。你的转调既不夸张也没有错误。你迈出的步伐虽大，但这正是你的优点,你从未犯错。别去理会那些叫你回头的人,相信我,我恳求你,你选择的路是正确的。你的艺术天赋这



丹尼·李斯特

么高，不必害怕与众不同。要记住，贝多芬和莫扎特一定也听过这些“忠告”。但如果他们遵从了这些“忠告”，他们就永远也无法成为大师了。

李斯特的金玉良言将所有的疑虑一扫而空，让鲍罗



李斯特的“强与弱”

廷觉得如沐春风：“他像是对我施了魔法，使我夜不成眠。”“想想看，在魏玛有许多人即使不认得我，但见了我会鞠躬行礼，因为他们曾看到我和李斯特在一起。在耶拿(Jena)情形也是如此。”对鲍罗廷而言，魏玛并不输给维纳斯堡(Venusberg)。

这段时间，李斯特的指挥工作也继作曲和演奏受人恶意挑剔之后被迫中断。对希勒这位昔日旧友与同事，李斯特的评语是：“希勒的指挥和他整个人的性格一致。他作风随和圆滑，能准确地掌握音乐，甚至称得上出众，但少了一股张力与活力，因此也就缺少了权威以及打动人心的力量，……他应该为从不犯错而受责备，因为这样一来，乐评就无用武之地了。”至于对李斯特自己最常受



李　斯　特

人批评的过分华丽与极端自我中心的指挥风格，李斯特反驳道："我想我已经解释得很清楚了，我认为，一个指挥的真正任务是要让自己看来是多余的。我们只是领航员，不是工人。"

尽管李斯特在魏玛的活动多彩多姿，但他在这段时间承受的压力实在太大，因此在愤恨不平的心情下挂冠求去。他发现自己不计代价的付出，只换来众人的轻视与排斥；再加上他儿子丹尼弱冠遽逝，使他陷入生命中最黑暗的时刻。他和瓦格纳之间又因后者对金钱需索无度而恶言相向，这些残酷的事实更加深了李斯特的痛苦。于是他再一次转向宗教寻求慰藉。他的巴赫康塔塔变奏曲《哭泣、埋怨、担忧、畏惧》(Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen)正是他面临绝望的明证，这些曲目证明李斯特能够将生命里如此剧烈的痛苦历程，转化成一种光辉灿烂的正面肯定，那也是当他的内在信仰与生命受到威协时，唯一的信念。

7

危机与安慰

李斯特如今陷入了他一生中最大的一次危机中。他在懊恼悔恨之际，写下了遗嘱。在经历了混乱而骚动不安的一生之后,李斯特再度听到上帝对他的召唤,而这在他矛盾混乱的一生中常被他忽略。在十字架神圣光芒的笼罩下,他向卡洛琳表示了敬意,他想起了她为他的生活与艺术所付出的心血,并为自己受到恶劣环境所迫,至今依然必须独身的状态感到悔恨不已。他觉得自己“之所以成为现在的自己，或拥有少许的成就”，都得感谢卡洛琳。他接着称赞瓦格纳的才华，又想起了初恋情人卡洛琳·德·圣克里克(而非玛丽·达古)。最后他恳求“葬仪从简,不要公开盛大的仪式,如有可能,以夜间为宜”。

在这种心态下，李斯特非常急于想让自己和卡洛琳的关系合法化，并进一步受到宗教的认可，他计划在1861年50岁大寿那天举行婚礼。但可惜的是,这场婚礼没有实现,因为卡洛琳的家人很快找到反对的理由(她丈

夫因婚姻所得到的财产正是争执的焦点)，所以两人只得黯然分道扬镳。李斯特到罗马近郊提佛里(Tivoli)的艾斯特别墅（Villa d'Este)，而卡洛琳则回到她在罗马的阴暗寓所。虽然卡洛琳和许多天主教高层人士关系良好，也不能得到祝祷，所以即使尼古拉王子去世后，也没有再提起结婚之事。冷眼旁观之徒自然认为李斯特另有打算，对婚约已感厌烦，再次渴望享受自由。在这个出乎意料的阻挠时，李斯特女儿布兰汀又于1862年去世，这对李斯特又是一大打击或诅咒，所以他遁离尘世，到梵蒂冈暂住，以求一时的心灵平静。李斯特在“拉斐尔凉廊”(the Loggia of Raphael）的对面落脚，但他的身影对多数人而言，却显得有些刺眼。费迪南·葛瑞格罗福斯(Ferdinand Gregorovius）教士即评论道：“我昨天见到李斯特打扮得像个神父。他正从出租马车上下来，黑色的丝质外衣在他身后飘动。真是讽刺，一个穿着神父服装的魔鬼。”后来他又怀疑李斯特是否已经消磨殆尽，站在那儿的不过是具空壳子，只剩下一点微弱的余烬。李斯特是个格格不入的人物，有人打趣地说，李斯特之于梵蒂冈就像米开朗基罗的最后审判或贝尔维达宫（the Belvedere：梵蒂冈收藏艺术品的所在)的阿波罗一样。

不久李斯特就搬到了罗马圣方济（Santa Francesca Romana）修道院居住，在此可看到古罗马的集会广场和维纳斯神殿，更重要的是，李斯特也是玛利欧山（Monte Mario）上一所小修道院——玫瑰圣母院（Madonna del Rosario)的座上客。俯瞰罗马各式房屋与教堂的尖顶，据



玫瑰圣母院

说“能让人感觉到永恒的存在”。而李斯特停留该处的期间更因教皇庇护九世（Pius Ⅸ）造访他简朴的陋室，而令他感到满足。他与教皇会面时，因内心自觉白白浪费了生命，只在“敲出几个消逝在风中的破碎音符”略有所获。但教皇聆听他弹奏后的反应却让李斯特深感欣慰与宽心。教皇称他为“亲爱的帕莱斯特里那（Palestrina）”*。

* 意大利16世纪，也是历史上最重要的、成就最高的、影响最为深远的宗教音乐家。——编辑注

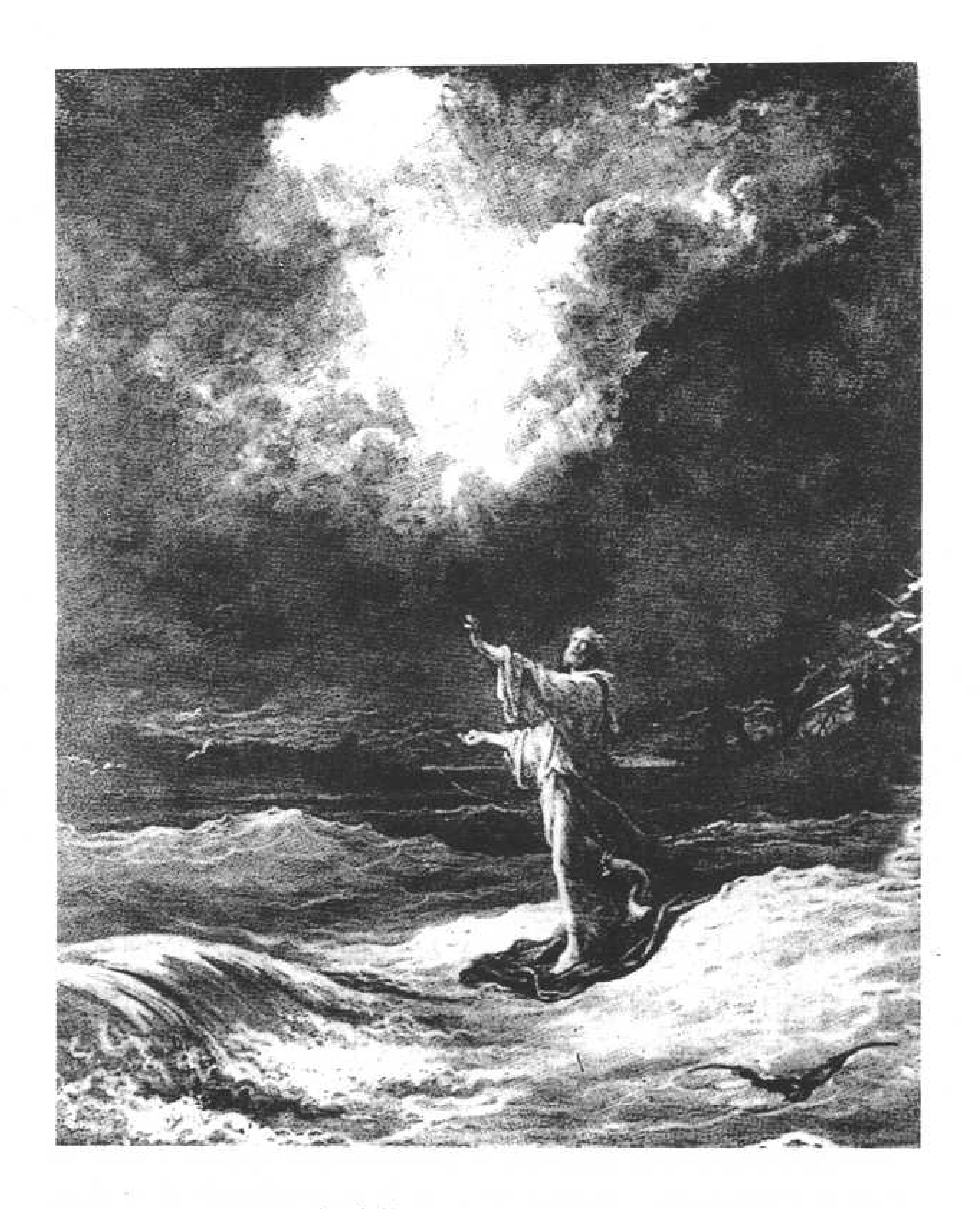


卡洛琳·冯·赛因—维特根斯坦公主

我亲爱的帕莱斯特里那，如果能在别处听到你的音乐的话，法律应该用你的音乐来引导最为冥顽不灵的罪犯，使之虔诚悔改向上。我确信没有人能抗拒你的音乐，而且这一天已为时不远，因为在人道思想的时代，类似的办法会用来软化那些恶人的心。

李斯特的两首圣方济传奇就是在这段时期完成的。即使李斯特为他的缺乏巧思而道歉，以及为“向鸟雀布道，削弱了原本文字的优美”而请求原谅，这两首曲子仍然是生动而满盈创意。阿西西的圣方济（Saint Francis of Assisi）向鸟雀的布道，与保欧拉的圣方济（Saint Francis of Paola）的水上行走是音乐意象的习作，一不小心便流于滥情与浮夸。

李斯特热烈和坚定的信念终于使他在1865年加入圣方济修会，担任低层神职工作，并且取得了神父的头衔。所有的仰慕者和批评家都吓了一大跳，但李斯特还是冷静地回答：“我想不必告诉你们，我并没有改变，更没有忘记一切。只不过现在的生活更为简单，童年的天主



保欧拉的圣方济行于水上

教信念已成为我固定的指引。”

李斯特在教士的七个等级中升到第四级，如此一来，他的生活（尽管已经非常严谨）可以大致维持不变，也不受太多的限制。尤其是，他竟然得到允许可以结婚。

但是冷眼旁观者是绝对不会放过李斯特的改弦易辙，怀疑他其实是想引起大众震惊与注意，并非出于自身的诚挚与虔敬。就连和善的皮欧·诺诺（Pio Nono）在李斯特成为神父的仪式时听了他五小时的忏悔后，也忍不住打断他："够了，亲爱的李斯特，把剩下的罪恶留给钢琴去听吧。"

实际上，李斯特参与和音乐或宗教无关的活动其实不多。他只有在1866年母丧时到巴黎参加葬礼，也听了他的《大教堂弥撒》（Mass for Grand Cathedral）。他在次年前往布达佩斯参加匈牙利加冕弥撒的演出，受到热情的接待，并创立弗朗茨·李斯特音乐学院。此时他的一举一动均受人瞩目，在自己的祖国尤其如此。众人不但没有因为李斯特遁入空门而稍减对他的兴趣及好奇，反而引发更大的好奇心。李斯特在布达佩斯露面时最具戏剧性。作家扬卡·沃尔（Janka Wohl）描写夹道等待匈牙利国王弗朗西斯·约瑟夫（Francis Joseph）前往加冕典礼的民众。而他还叙述了一位比国王更引人注目的人物：

热切的焦躁愈发高涨，只见一位高大的教士，身穿佩着装饰的黑长袍，开始走下为皇家队伍保留的通往多瑙河的白色大道。他没有戴帽子，一头白发随风飘扬，他的


F. LISZT
LÉGENDES
POUR
PIANO
1. ST. FRANÇOIS D'ASSISE
„La prédication aux oiseaux."
2. ST. FRANÇOIS DE PAULE
marchant sur les flots.
PEST, chez RÓZSAVÖLGYI & C.

两首传奇曲的封面

五官像是用铜铸造的一般。当他出现时，人群中传出一阵低语，不久人们开始认出他，回应的声浪越来越高。李斯特的名字在一排排的人墙之中口耳相传，速度像闪电一样快。成千上万的男女一下子都在这旋风般的声浪中为他疯狂鼓掌。在河对岸的群众自然以为是国王到了，受到雷动的欢呼。他并不是一国之君，但也是一位君王。这个国家因拥有李斯特这样的子嗣而感到骄傲，向李斯特表达出衷心的感激。

在他皈依宗教之后，在索法奈利（Solfanelli）神父陪同下，到亚德里亚海边的格罗卡湖（Grotta Mare）居住。李斯特始终保有他极为戏剧性的特质，因此若是他的平静生活再起波澜，也实在不足为奇。他再度接受俗世对他的召唤，放弃他的隐居生涯，不过这一次是为了他的女儿与瓦格纳私奔之事。从此他又开始过着不断旅行、活动与努力奋斗的日子。

8

三重生活

罗马、魏玛和布达佩斯三地的旅行生活，象征李斯特三种探索生命意义的方式：一是寻求精神信仰的智性探索，二是艺术家所寻求的多元且共通的表达工具，三是终身的流放者，寻找自己的民族根源。李斯特把时间分配在这三个城市之间，他和这三地的关系也都不相同。譬如说，他会一个人到魏玛，没有卡洛琳同行（这总是引起大吵的原因），他在魏玛也没有正式的音乐职衔。阿尔滕堡换成了皇家植物园（Hofgartnerei）宽敞舒适的别墅，李斯特在此优游地过着备受尊崇的名师生活。李斯特在这里的身份基本上是个尊贵的客人。

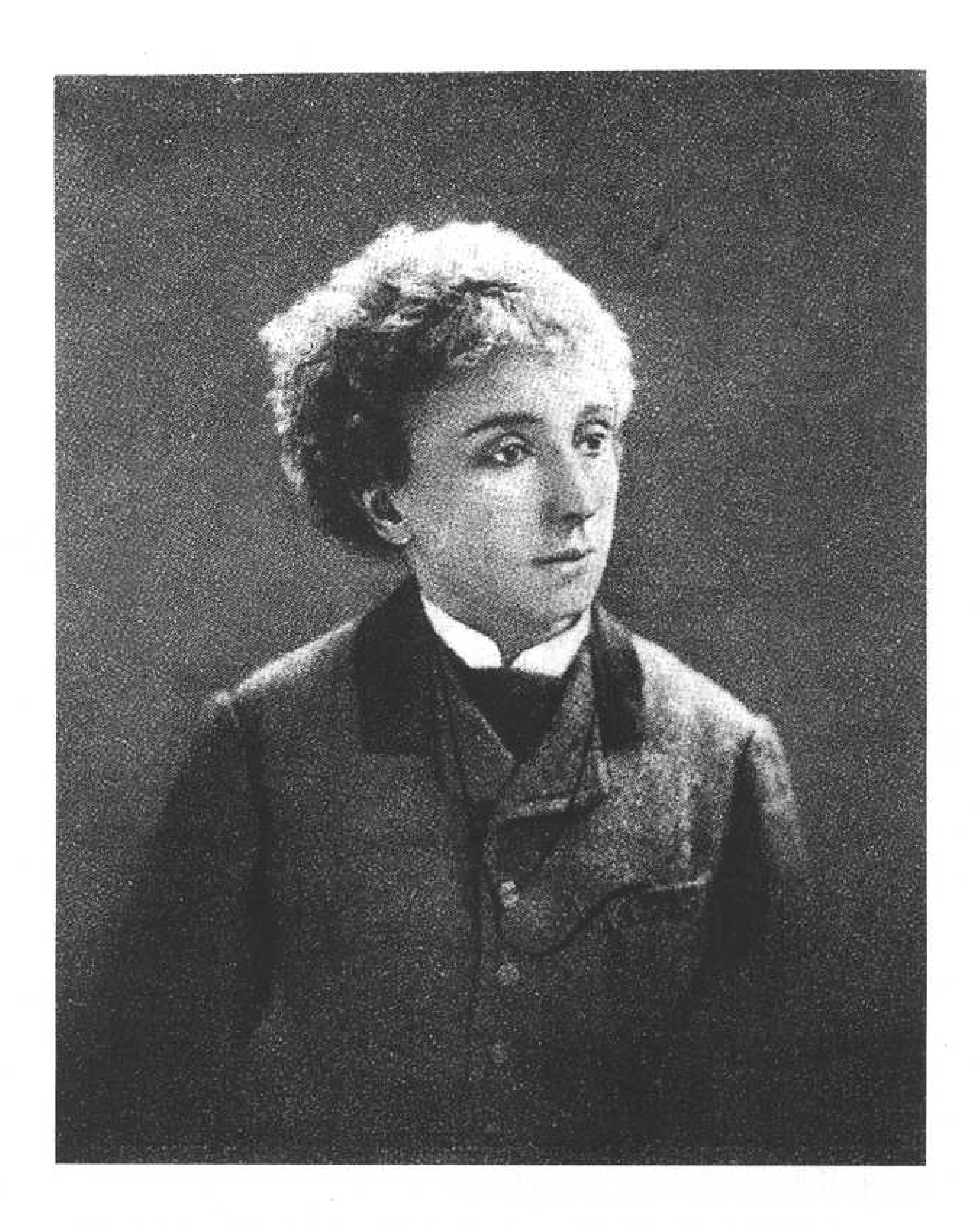
卡洛琳多少还是知道李斯特在魏玛的生活情况，但1869年发生的事件（即使以李斯特的标准来说也是相当富有戏剧性的）证实了卡洛琳最担心的事。一位年方19岁的俄国“伯爵夫人”欧嘉·贾妮娜（Olga Janina）来到罗马，李斯特被她的青春活泼，而非她平庸的音乐天分所吸



李斯特的宅邸，位于魏玛公园的入口处

引，将她收归门下。

其实欧嘉既非哥萨克人，也不是什么伯爵夫人。她的真名是齐埃琳斯卡(Zielimska)。她15岁成婚，婚后第二天就用马鞭把先生抽了一顿，然后一走了之。她16岁当了妈妈，后来被布达佩斯警方遣送出境。略带病态的她也和许多女性一样疯狂地迷上了李斯特，她发现李斯特的微笑“就像一道阳光”。可以想见，她参加的大师课很快就增加了许多私人授课。然而，这回李斯特倒一反常态地谨慎起来，迟迟不对欧嘉有所表示，以免自己又陷



欧嘉·贾妮娜

入一段纠缠难休的情爱。李斯特察觉到欧嘉敢爱敢恨、不顾一切的个性，又感受到自己在感情路上受挫太多，这次他比以前害羞了许多。他在欧嘉尚未采取进一步行动之前，溜到罗马近郊的戴斯特别墅去，在喷泉的晶莹水珠之间企求一段平静而不受干扰的时光，好好沉思了一番。



以伯爵夫人身份出现的欧嘉·贾妮娜

但欧嘉的到来还是破坏了李斯特这番理想计划。欧嘉女扮男装，假装警卫的小厮混进别墅，此时的李斯特也正为长期的寂寞而落落寡欢，他惊喜地伸开双臂迎接欧嘉。欧嘉此次是有备而来，如果李斯特再一次拒绝她的爱情，她就打算杀了他。还好李斯特这回郑重表达了他的心意，欧嘉才放过他。于是，李斯特就像是用链子拴住球似的，欧嘉如影随形。李斯特再度招来抨击，一位来访的红衣主教明白地指出对欧嘉的我行我素和亲昵举动极度不满，并公开谴责李斯特。

李斯特这位最后的、也是最怪的情妇在一场李斯特学生的演奏会中演奏，因李斯特受不了她拙劣的演出而


SOUVENIRS D'UN PIANISTE
RÉPONSE
AUX
SOUVENIRS
D'UNE
COSAQUE

《钢琴家的回忆》的封面



李斯特和门生的合影

当众大发雷霆，这段恋情才告结束。李斯特毫不留情地痛斥欧嘉，她便服下大量鸦片，足足睡了48小时，别人都以为她死了。不想她又恢复了超人的活力，但再次遭受爱人冷峻的拒绝，于是，她决定玉石俱焚，与李斯特同归于尽。不过这个计划并没有成功，因此她回到巴黎后开始写回忆录，准备“内幕秘闻大公开”。她那部《钢琴家的回忆——一个哥萨克女人对她的神父朋友的爱情，或钢琴家与哥萨克女人情史》中，虽然人物的名字换成什么罗特·弗朗茨与希尔薇雅·佐蕾里(Sylvia Zorelli)，但无论是谁都能一眼看出整部书就是在写李斯特和欧嘉。欧嘉

还把书到处分送朋友,连教皇都收到一本。

李斯特自己对这段恐怖恋情的描述（只有在事后回忆才觉得有趣）自然相当谨慎,而卡洛琳此时正忙着写她那25卷的洋洋巨著《教会衰微的内在因素》,只有稍稍停笔才摇头悲叹一下自己的情人总是如此不小心而已。

李斯特倒是诚惶诚恐地拜读了《教会衰微的内在因素》,称之为"使人目瞪口呆的著作"。他细读了前两卷共1277页，深恐具有争议性和刺激的内容和风格会招致教会人士的批评。1877年,他的忧虑果然成真,红衣主教的禁书目录(Index Expurgatoris)委员会发布命令,禁止该书在教会中流传。第五卷尤其让他们不满，但卡洛琳仍继续写接下来的19卷，在1887年过世前十来天完成了第二十四卷。

这段时期内，李斯特在魏玛的教学博得举世皆知的美誉。他不但是第一个真正的演奏型钢琴家、背谱演出的第一人，也是第一个创下现称为"大师课"（Master Classes)的钢琴老师。这种"大师课"本来就是为他所设，让他在指导学生的同时享受奉承，满足李斯特敏感的自我。李斯特的"大师课"并不收费,但会要求学生在事先便克服掉所有技巧上的问题，李斯特才能针对诠释方式和风格与学生做充分的沟通和讨论。这种教学方式让每个参与者都感到十分荣耀。因此，他的学生很快就变成门徒和追随者。每天4点整,他走进房间时,一片肃穆,景仰之情充满整间教室。这些门徒中最会说话，最讨人喜欢的埃米·费（Amy Fay）就形容这种聚会是魔鬼式的和



1867 年的李斯特

扣人心弦的，加上“耶稣会式的高贵优雅和自在”。

> 尽管他年事已高，但他坐在钢琴面前那种美感是我从未见过的。他的个人魅力如此之大，在他弹琴时，我简直快要窒息，无法思考和呼吸。只要他愿意，随时都可以使我感动地哭出来，……他也很清楚自己的影响力，弹琴时总是会把眼光固定在我们其中某些人的脸上，我相信他想要绞碎我们的心。

鲍罗廷虽然也一样沉迷其间，但他看得出李斯特“对女性存在着无法克服的弱点”，因为李斯特对其中的一个学生有着若有似无的微妙挑逗。“李斯特温和地轻拍伊玛诺夫(Imanov)小姐的脸颊，然后吻了她的前额，而她则亲吻他的手。这是李斯特和他门生之间的习惯。”

同时，鲍罗廷一定也对李斯特的优越感感到迷惑。当陶西格的一个学生尼古拉·鲁宾斯坦（Nicolas Rubinstein)想弹肖邦的第三号奏鸣曲和舒曼的幻想曲时，李斯特叫道：

> 不要第三号奏鸣曲。我从不让学生弹那首举世无双的大师杰作。亲爱的年轻朋友，要知道这种音乐要在特定的时刻、特定的环境下才可以弹。就我个人的经验来说，我宁愿在完全独处的时候才弹。这首绝美的奏鸣曲的灵感乃出于最深沉的忧郁之泉，所以它最适合独处静思的时刻。如果说到欣赏~~聆~~听的话，我认为当世只有一

个人能够诠释它,就是你的兄长安东·鲁宾斯坦。

假若想弹舒曼的幻想曲好像也不可能，因为李斯特告诉这位“年轻而大有可为的艺术家”，他自己曾弹这首作品给舒曼本人听,而舒曼赞不绝口。然后,为了突显这一点，李斯特弹了舒曼的《幻想曲》(Fantasiestücke, Op. 12) 中的《迷梦》(Traumes Wirren)，那种应付裕如和速度,简直让人叹为观止。听了这样的评语和表演之后,任谁都不敢冒然弹这些曲子。

另一位不幸的美国年轻人，冒冒失失地问李斯特对门德尔松的作品熟不熟,李斯特答以“略知一二”,然后训了他一顿:

还有一件事别忘了。当你的技巧和智慧臻于巅峰时，并不代表从此以后就可以高枕无忧了。要继续维持这种艺术的高度，你还是必须每天像奴隶一样的辛勤苦练,否则你那高度训练的肌肉、神经和大脑将一样一样慢慢松弛下来，最后会跟常人无异。这个事实常使真正的艺术家倒尽胃口。我本来已经封琴,连音乐一起放弃了。但对艺术的爱回来了,那样清晰而深切的渴盼,只有与生俱来的艺术家才能感觉得到,并且享受它。

李斯特自在地扮演着上帝的角色,而且,他像皇帝一样，只有他才有资格开始说话。所有去上李斯特钢琴课的学生，他都会一一让他们注意到自己的不凡之处。李

斯特虽然也会将才气稍逊的学生介绍给其他老师，但他的和善和关心还是一样让学生心存感激。对于首演时只有两三个观众的学生，他总会婉言安慰，说自己当年也曾遇过这种挫折。他接着马上会说，第二次开演奏会时虽然有大批听众前来，但他们并不是冲着音乐而来，当他们发现李斯特的手只有五只手指，并非如传言中所说的六只手指后，掉头就冷漠地走了。他们心里想着，李斯特不过是个正常的钢琴家。

在这样非正式的场合中聆听李斯特弹琴，的确是让人难以忘怀。有一次在罗马，一位学生记下李斯特是如何展示独特的魔力：

他弹的是舒伯特的小夜曲。单纯、安静、清澈，好似一个美丽的月夜。当他沉醉在其中时，我们听到结尾，宛如乍醒的夜莺唱出渴求与欢愉、爱情与狂喜……

另一位仰慕者说：

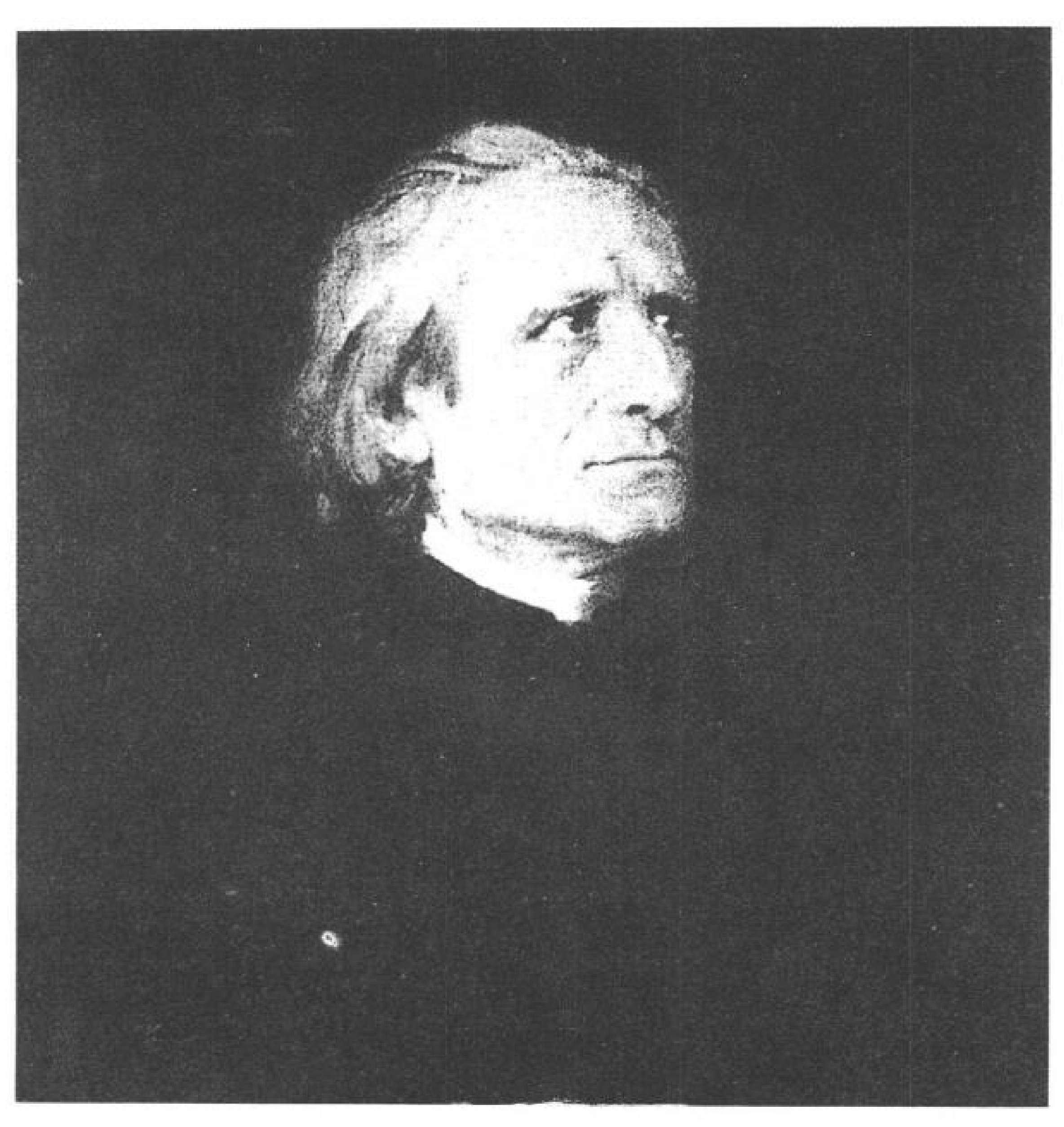
随着他年事日高，他的演奏比我从前在他最辉煌的时期所听到的更为杰出。那种沉静、灵性的深邃从他的指间自然流露出来，好像把他从这个乐器的局限中解放出来，充满了神奇的魔力。在我所听过的钢琴家里，无人能及。

而有关肖邦或是舒曼的旧日友谊的经验，想必也是

他昔日最精彩生动的大师之间的人际关系，这两位截然不同的浪漫时期的音乐家都很短命，不像李斯特活着见到另一个时代的开启。李斯特在一些作品中，如《前缘》(Jadis)、四首《遗忘圆舞曲》(Valses Oubliée)或《遗忘的恋情》(Romance Oubliée)，创造了一种令人捉摸不定、既苦涩又甜美的音乐，它们借着新式简单的语汇所表达的不是宁静，而是一种黯淡的心绪，愈发使人感到不安。这种精确细腻又暧昧的情绪见于《死之舞》(Totentanz)、最后三首《梅菲斯托圆舞曲》，以及《托卡塔》(Toccata)，它们强力的敲击、铿锵峥嵘和完全"非声乐"的处理方式正是新的反浪漫主义的先声。其中，托卡塔已经相当接近肖斯塔科维奇（Shostakovitch）A 小调前奏曲与赋格曲中的前奏曲了。

鲍罗廷将《死之舞》描述为"所有钢琴与管弦乐作品中最强有力的作品，它的音乐理念和形式上的创意、主题的力量、美感与深度、诠释的新颖、深刻的宗教感与神秘感、哥特式和仪式性的特质"碰巧充分证明了这一点。听完这一段无所不包的溢美之词后，李斯特无奈地表示，《死之舞》当年在德国可是一败涂地。

格里格(Grieg)也是当年魏玛的访客之一，他的钢琴协奏曲中流露出相当强烈的李斯特风格（尤其是装饰音)。1870 年，格里格在写给父母的家书中提到李斯特的话，让人立刻想起李斯特对鲍罗廷的忠言："……继续坚持你自己的路；我告诉你，你有才气。别让你自己走岔了。"格里格永远没有忘记李斯特的鼓励，他说：



1886 年的李斯特

这几句话对我有说不出的意义。它里头有种或许可称为“领受圣职”的东西。当我失望消沉的时候，我就会记起这些话。每当回忆起那时的情景，永远有一股神奇的力量，支持我度过失意、不顺遂的日子。



死神的胜利

阿尔贝尼士(Albeniz)也到过魏玛,他的四册钢琴曲《伊比利亚》(Iberia)所铺陈的诗意,显然是出自李斯特的影响。

1870 年到 1910 年间, 几乎每一位知名的钢琴家都到过魏玛。其中罗森塔尔(Rosenthal)、陶西格、冯·彪罗、西洛蒂(Siloti)、费里德海姆(Friedheim)尤为钢琴领域中的精英。

李斯特在布达佩斯也一样引人注目。1875 年李斯特学院创立,或多或少可以抚平 1858 年他在魏玛希望破灭的沮丧。早在 1838 年,李斯特为了自己国家的荣誉,已经

表达了最强烈的爱国心。

壮丽的自然在我眼前伸展。我看到多瑙河飞瀑溅石，我看到绿油油的广袤平原上牛羊正安安静静地吃草。这就是匈牙利，这块丰饶的土地，孕育着高贵的民族！也许你会笑我，但一股爱国之心顿时油然而生。我也是这个勇敢不屈的国家的一员，我知道这个国家一定还有更多幸福的时光！

也难怪李斯特会在匈牙利骚动的诗坛和政坛中成为一个象征意义，在一首《李斯特颂》(Ode to Franz Liszt)中就可以清楚地看到：

举世闻名的音乐家，
不论您的足迹到何处，
是否也都从您的钢琴弦上
泻出强大的冲击和热情，
给您这病弱的母国？

可以想见，李斯特的交响诗《匈牙利》(Hungaria)，以及他改编的《拉高齐进行曲》都掀起一股爱国的浪潮，与他骄傲的疾呼相称：

虽然我对匈牙利语所知甚少，但我一定可以获得承认，我从出生至死亡，从里到外都是匈牙利人，因此，我急

于倡导匈牙利的音乐。

李斯特的19首匈牙利狂想曲是为马札儿民族命运所写的民族史诗,是为它气势磅礴、闪亮而热情洋溢的献礼。此类吉普赛风格也是源自于李斯特一贯反传统、抗拒成规的个性。对一个这么浪漫的人来说，吉普赛那种独特的味道是难以抗拒的。

他们拥有原始性格,预言的才能,情色、野蛮的魅力;其文化里的民俗成分,加上他们游牧、简朴的生活方式,处处都使中产阶级所敬畏的法律以及礼教不值一提。

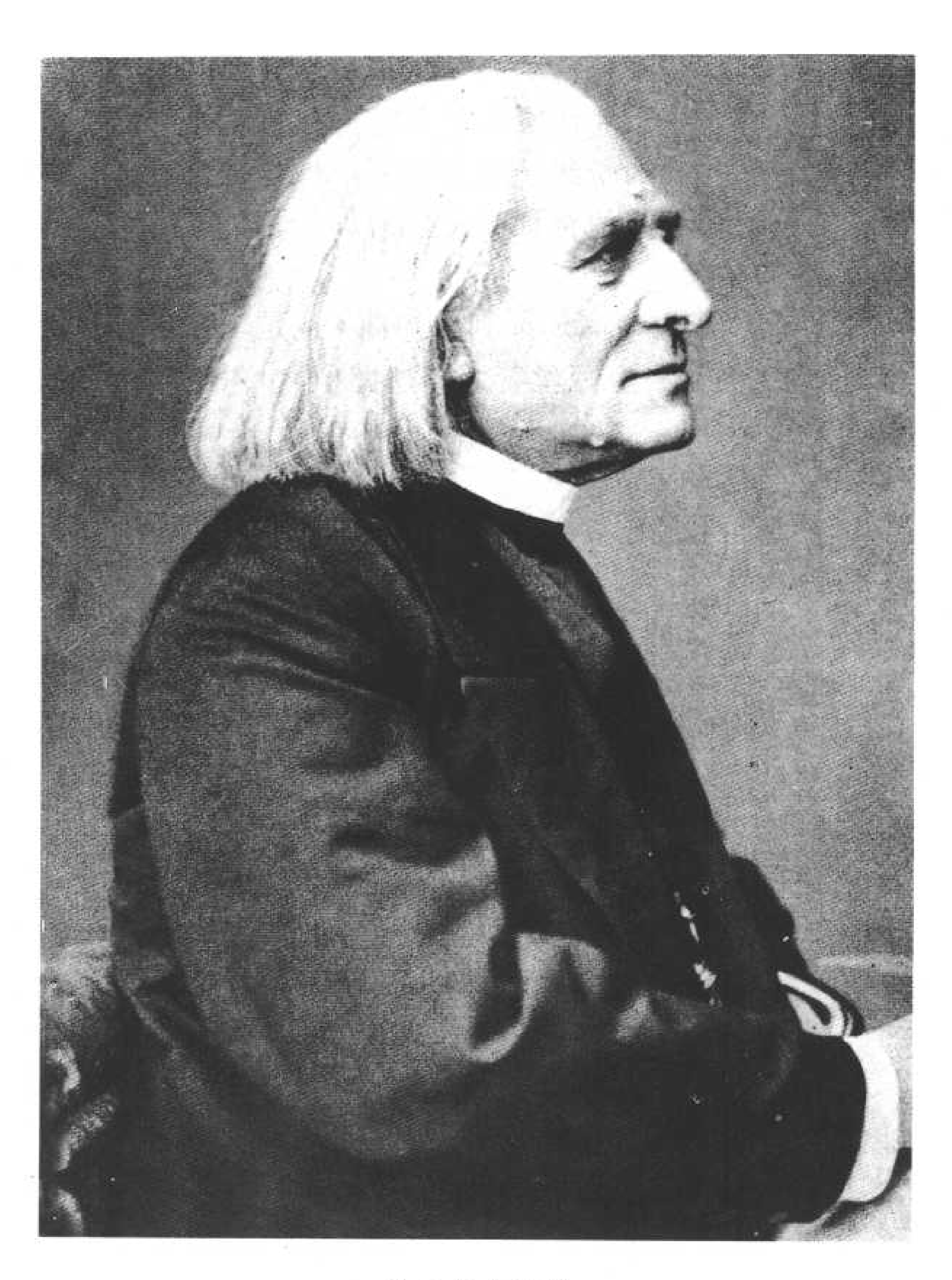
就某个角度来看，遥远异国的壮丽吸引着李斯特的天性，而距离当然也使匈牙利披上一层魅力、色彩与粗犷,如果李斯特得意的时候住在匈牙利的话,这些可能就不会存在了。他一直希望自己被视为匈牙利人，不过他既是一位热切的民族主义者，也是个世故的国际主义者。

同时，匈牙利或马札儿文化对李斯特的影响是不容忽视的。早在1822年,李斯特就曾经迷上吉普赛小提琴家亚诺·比哈瑞(Janos Bihari)。

我听到这位伟人演奏时，我还没成年。……他总是一拉就是好几个小时,从不停歇,一点都没想到时间的流逝。……他的串串乐音跌落在缤纷彩虹中，或是在呢喃

软语中滑动。……他的琴声一定淬炼出浓郁、使人振奋的琼浆玉液，注入我的灵魂里。因为每当我想起他的琴声，我所体验到的情绪就像是吃了中世纪炼金法师秘密实验室中所调配出的神秘灵药似的。

在某方面说来,《匈牙利狂想曲》也是李斯特一段童年的回忆,但又染上一丝苦涩与遗憾(第十六号到第十九号)。



晚年的李斯特

9

暮　年

李斯特盛名持续不衰，且愈来愈受肯定。但展现在他眼前的一片晴空仍被孤立隔绝和将至的死亡阴影遮蔽着。李斯特大部分的密友和同侪在这段时间都已相继过世——安格尔死于1867年、柏辽兹死于1869年,而他始终没有忘怀的初恋情人卡洛琳·德·圣克里克也在1872年过世了（相比之下，乔治·桑和玛丽·达古的死讯并没有让他那么伤痛)。

1876年,玛丽·达古过世时,他写道:

我无法伪善,所以我不会为她的死而流泪,反而会为她的生命感到悲哀。拉罗什富科(La Rochfoucauld)曾说,伪善就是向受害者致敬,这是真的,但向错误致意更是伪善。而达古夫人却非常珍爱错误,甚至热爱不渝,除了少数几个升华的时刻之外,她根本不值得提起。

李斯特虽然广受崇敬，但他也强烈感受到各地从未止息的敌意，即使远在美国的辛辛那提。1870年，李斯特应邀到辛辛那提音乐节指挥。他婉拒了这次邀请：

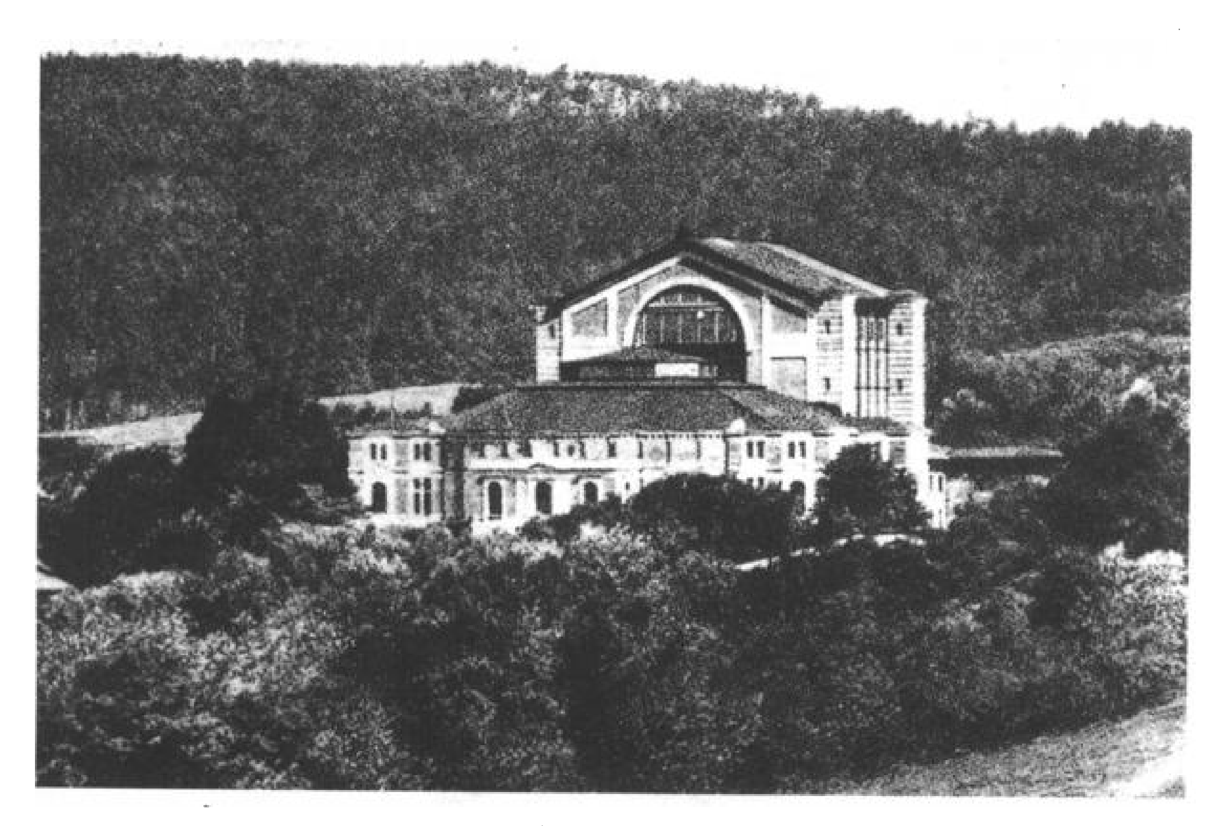
本人年事已高，不足堪此重任，尚乞贵委员会见谅……

本人谨此至表谢忱，特别是在贵国发表的拙作所受到的批评和厌恶。同时，也向演出拙作的托马斯先生致谢。

这封沉重而感人的信，让我们想起李斯特曾经一一列举自己不受欢迎的国家。他在1854年说道：

一堆报导评论都在抨击我的作品，不只是在维也纳一地，甚至在俄罗斯和美国也一样严重。莱比锡、柏林、莱茵河沿岸、圣彼得堡以及纽约，博学的批评家都宣称，任何赞同我的作品，甚至听了而不谴责都是一种罪恶，是对艺术的不敬，我有时深深怀疑自己是否应该再继续作曲，目前我是不会放弃的，虽然我怀疑自己是否有能力把盘桓在灵魂深处的一切情感表达出来。

上面这段话也道出了后来另外一位匈牙利大作曲家的忧虑，巴托克一直认为演奏家应该要勇敢地呈现自己的音乐。他也和李斯特一样，认为自己像是挨鞭的小厮，不论有多硬朗，总是会受到伤害而沮丧不振。当然，一个



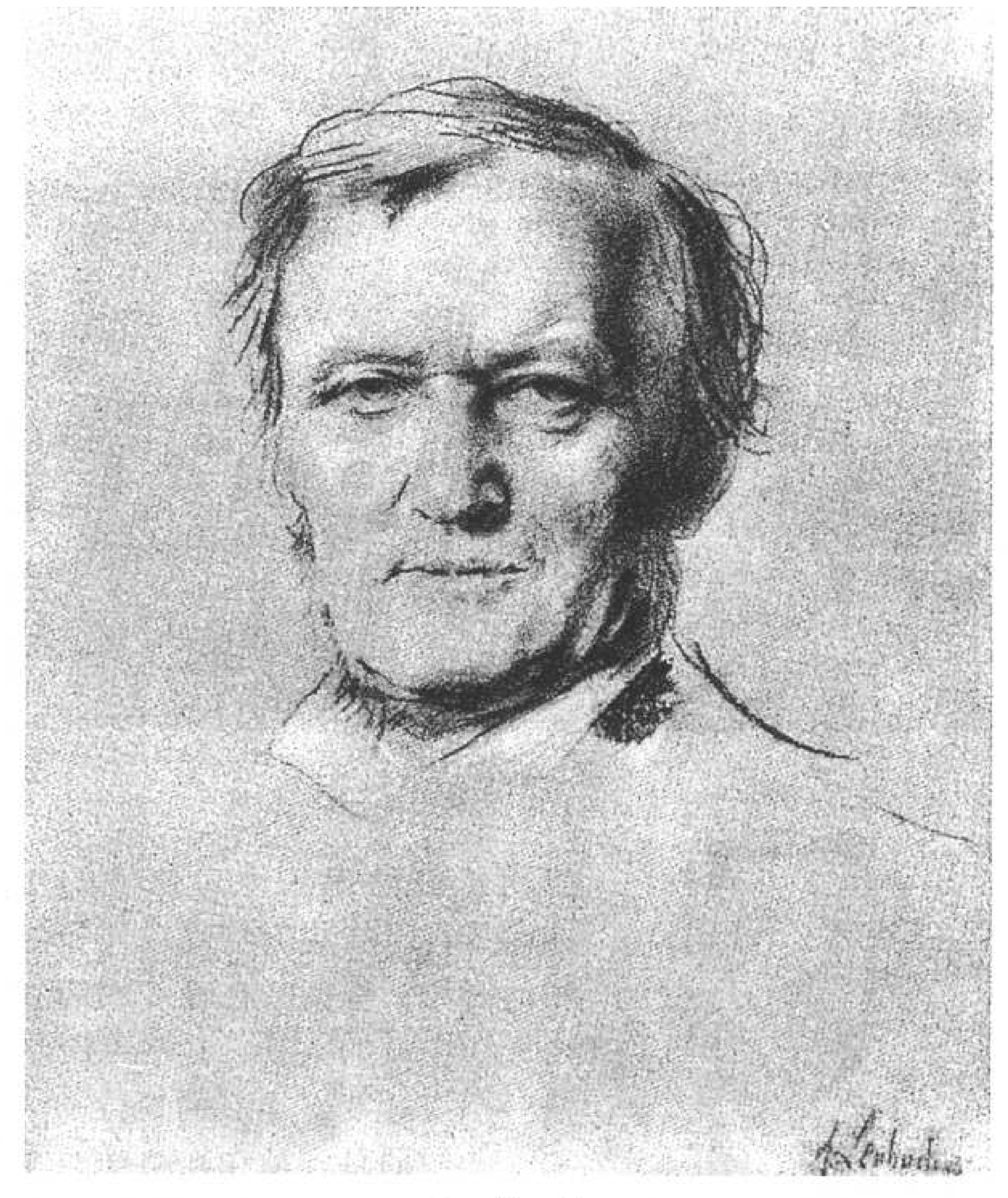
拜罗伊特的瓦格纳剧院



柯西玛·李斯特（后来成为柯西玛·瓦格纳）

曾勇于鼓励他人面对逆境的作曲家，自己却成为倍受攻讦与误解的对象。李斯特在晚年成为一个无法定位的人物，几乎可说是从一个天才贬至小丑的地位。

欣慰的是，他和瓦格纳的友谊在 11 年的中断之后又告恢复。1876 年，李斯特参加了拜罗伊特（Bayreuth）音乐节的开幕。李斯特对瓦格纳的信心从未动



瓦　格　纳

摇过。

里夏德·瓦格纳是本世纪最伟大的音乐天才，甚至



布　梭　尼

是最伟大的一位。他是有史以来最伟大的声音画家。而身为一个以音乐来描绘情绪、悲伤和狂喜的作曲家，瓦格纳无人能及，远远超越其他音乐家。他对管弦乐团的知识，以及掌控的能力无人能出其右。他的旋律散发出超自然的魅力，并具备最微妙、最有情感张力和最精致的效果，对演奏者和听众都是永恒的灵感泉源。他在歌剧《帕西发尔》(Parsifal：亚瑟王传奇中寻找圣杯的英雄)中的表现达到了极致，不论是在旋律的美妙、音乐表达的纯度、结构的壮丽，或是配器的完美上，没有任何其他作品可与之匹敌。它真是名副其实的杰作。

李斯特继续往来罗马，他在罗马也形成了三重生活，奔波在提佛里、卡洛琳不适合人居住的寓所，以及其他住在罗马的朋友之间。提佛里这神奇的地方位于飞瀑涌泉和微风吹拂的柏树林中(具讽刺意味的是，欧嘉·贾妮娜想在此平静的地方置他于死地)。李斯特为另一个时代而活，为另一个时代而创作，对外界的批评责难无动于衷。他在此写下了《旅游岁月》的第三集，其中可听到风

在墓树之间的呼啸；而《艾斯特别墅的水之嬉戏》(Les Jeux d'eau à la Villa d'Este) 则受神秘和宗教的象征所启发，音乐界重要人物布梭尼即视之为音乐源泉之父。

李斯特自己却怀疑这种音乐的价值，他写道："啊，全能的大自然，你的哀伤与悲痛在钢琴上听起来是多么干涩而不足，甚至在管弦乐上听来也是这样，除非是瓦格纳或贝多芬写的作品！"但这样的怀疑想必为时不长，因为李斯特在此时还是完成了他最为捉摸不定的升 F 小调即兴曲、清唱剧《圣史丹尼斯劳斯》(Saint Stanislaus)的一部分、全部的《苦路》(Via Crucis)和《西西里亚传奇》(Legend of Cecilia)。1879 年，他受任为阿尔巴诺天主教教士团成员 (Canon of Albano)，这项荣誉一定让他非常惊喜，为他晚年带来很大的安慰。

此时李斯特已年近 70 岁了，多年来四处奔波的生活也开始放松下来。他对场面的控制已不如前，也没有察觉课堂中充斥了拍马屁的奉承者。他要靠他的女婿彪罗(柯西玛的前夫) 将他们赶走，才能恢复秩序。在彪罗的协助之下，他总算能够享有一段快乐的有规律的生活，但衰老年迈的阴影也正一步一步向他逼近。卡洛琳从罗马写信来：

亲爱、亲爱的好友，愿你的 70 岁生日在阳光照耀之下开始。让我们渴望永恒。我正是为了永恒才期待在上帝中拥有你，也把你交给上帝。祝你有美好的一年，而且年年美好，亲爱的伟人……



威尼斯的温卓明宫

简单而温馨的问候,化解了过往一切的恩恩怨怨,满溢出真挚的祝福。

后来,李斯特前往威尼斯住在瓦格纳和女儿柯西玛的温卓明宫(Vendramin Palace)。他在那里充分享受了自由与舒适,每天早晨他都到邻近的教堂做弥撒,随着日益加深的孤寂感,他写出预言似的和阴沉收敛的音乐。李斯特晚年被死亡的恐惧所笼罩。1832年,他目睹了巴黎大规模霍乱流行的恐怖景象。海涅对那次灾难有生动的描述。他亲眼看到棺木跌翻在地上被撞开的景象,在绝望和困惑中,他写道:“我似乎见到了最恐怖的骚动,像是一次死人的暴动。”《阴霾》(Nuages Gris,后来德彪西和斯



1876 年，卡洛琳·冯·赛因—维特根斯坦公主在罗马留影



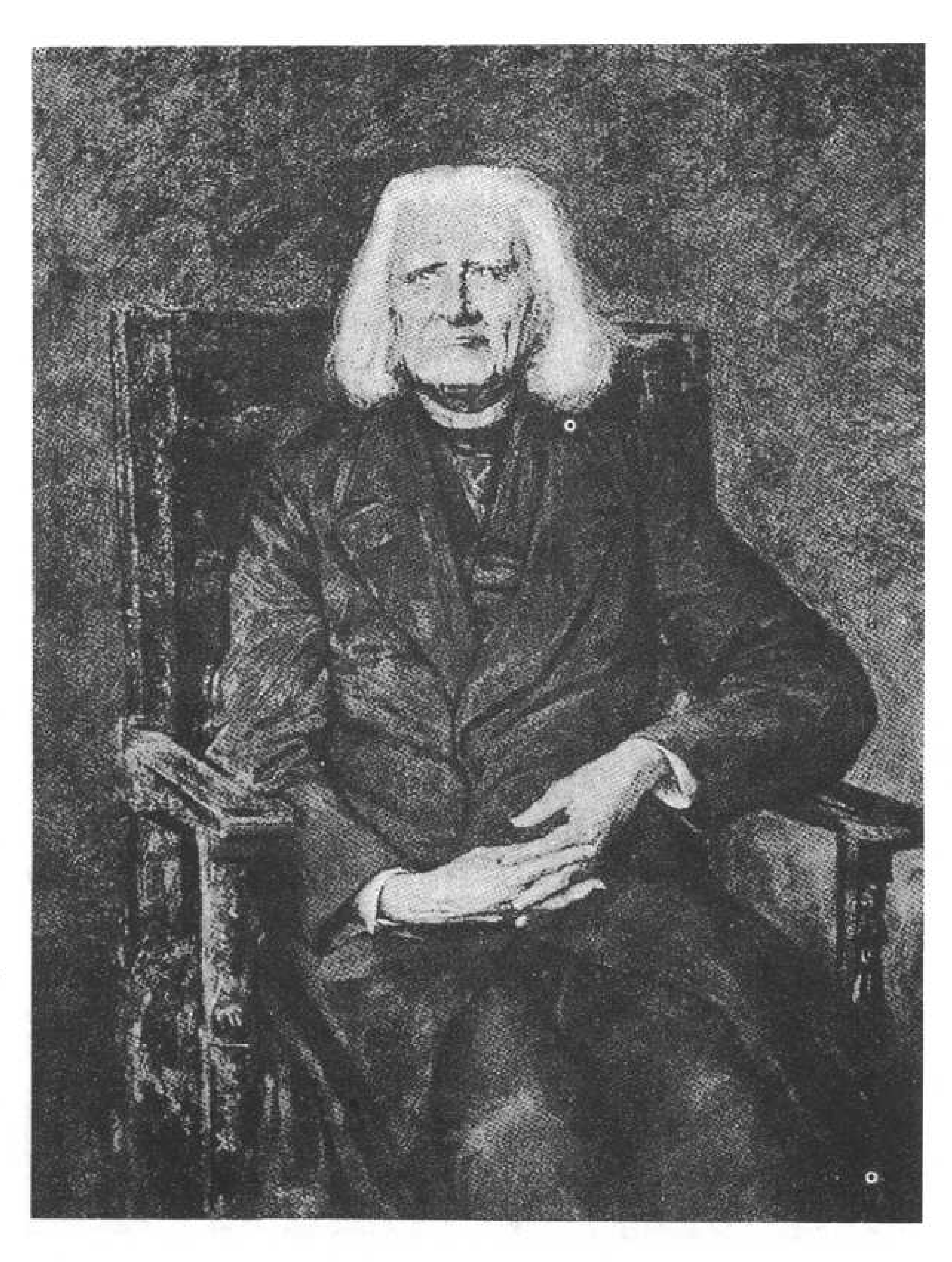
柯西玛·瓦格纳

特拉文斯基对此曲大加赞赏)、《丧杯》(La Lugubre Gondole)第一号和第二号、《在里夏德·瓦格纳之墓——威尼斯》(Am Grabe Richard Wagner-Venezia,它是对他周围的人事的一种奇异、沉重、晦涩的沉思之作)等,都是在晚年所作。

李斯特大部分的晚年作品,包括两首《哀歌》(Elegies)、《厄运》(Unstern)和《三首柴达舞曲》(Three Csardas)等,都和死亡密切相关,蕴含一种奇特的苦涩和绝望,凄凉地道出



李斯特的手



1882 年的李斯特

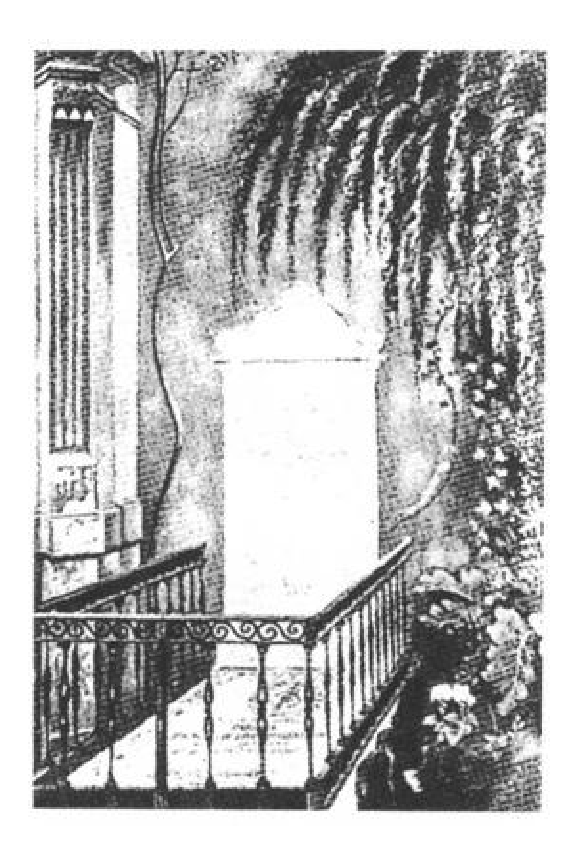
李斯特的心境从“奔放的心”到“悲苦的心”之间的转折。举例来说，比较《钟》和《三钟经》(Angelus)的世界，前者是最外烁的炫技，后者却是灵魂神秘而幽闭的孤寂。

这段时期灰暗的浪漫主义流露了特殊的心灵状态，这种深沉的绝望连教堂都无法平息，遑论消泯。1883年瓦格纳的去世更使他难以承受（“他今天走了，明天就换我”）。在肉体和精神都极度疲弱的情形下，他写信给卡洛琳说：

今晚我最好不要出门，我已经活得太疲乏了。我虽然还想做点什么，但再怎么样我都不会觉得快乐了。别回我这封信。

他最后还是去探访了卡洛琳公主，而且令人惊讶地最后一次恢复活力。1886年，他再访英国，顺道在比利时的列日停留，他的《大弥撒》中的《信经》在此受到欢迎。接着在巴黎更是成功，伦敦更以动人的温暖和崇敬迎接他。

李斯特就在那里，勇敢地承担着他的年岁。由于魁梧的身材，以及那一头异常浓密的白发披在肩上，自然成为注意的焦点，吸引了所有的人。这位看起来和蔼可亲，面带微笑的教父，是个极不寻常的人。他的独特性在超过半个世纪的时间中充分发挥，对欧洲音乐的发展产生了极其重大的影响。



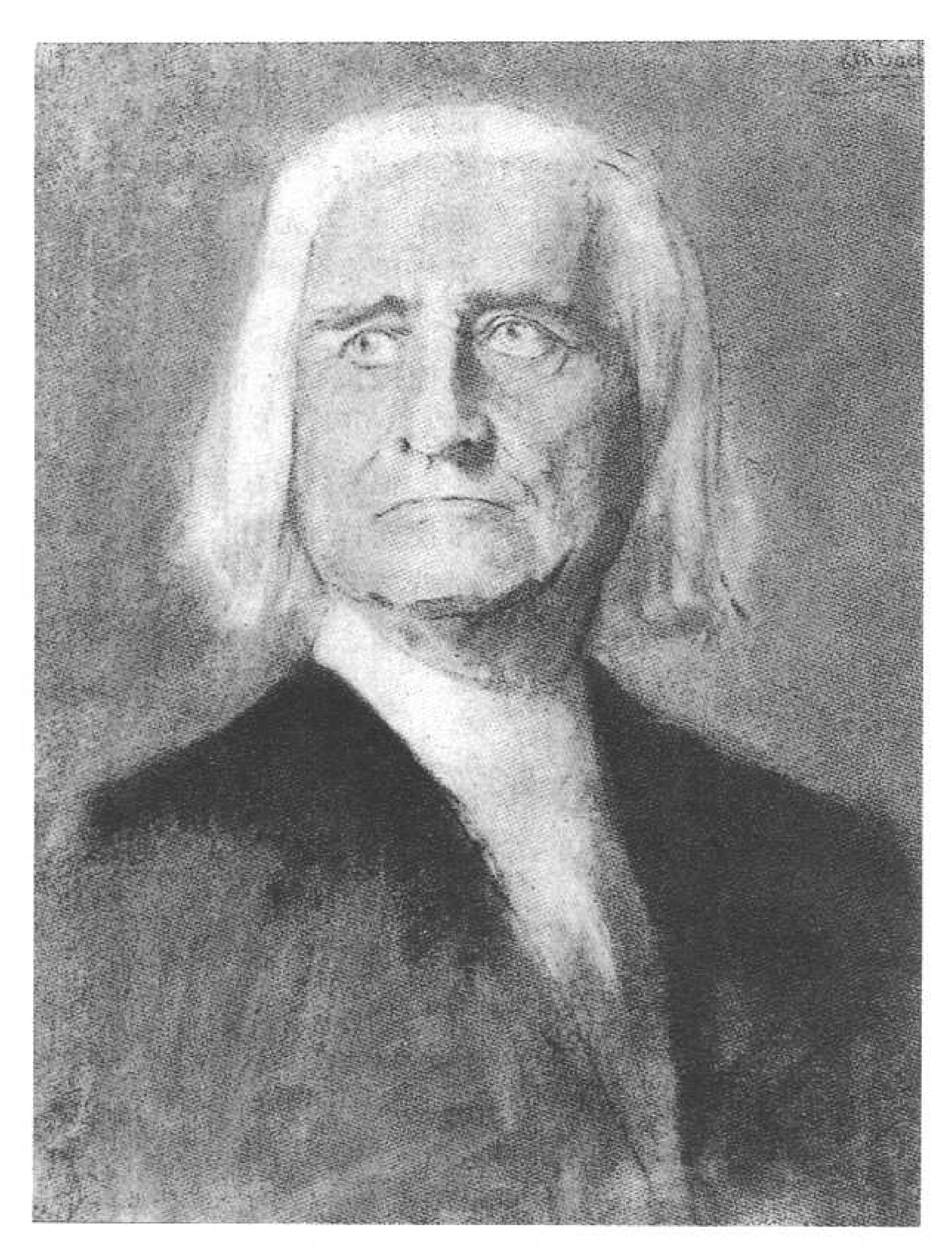
卡洛琳·冯·赛因—维特根斯坦公主在罗马的坟墓

李斯特心情愉快地回到巴黎，但在前往拜罗伊特途中病倒了。听说是火车上坐在李斯特对面，专心观赏窗外美景的一对年轻夫妇，不小心把重感冒传染给了李斯特。虽然不知此事是否属实，但也十分合乎情理。

这时，也许最能表达李斯特之坚毅与气魄的，还是他坚持参加瓦格纳歌剧《特里斯坦与伊索尔德》的首演。

但是，在整个拜罗伊特音乐节中竟然听不到一首李斯特的作品，这个现实实在让人心酸。又老又病的李斯特，在瓦格纳的夺目光芒下找不到自己的一席之地。这个曾被肖邦指为在自己的王国里容不下他人的人，现在自己却被全然排除了。只有最忠心的朋友还在照顾他的需要。当他离开人世时却没有作安魂弥撒，连依圣方济第三修会的惯例下葬的心愿也没有达成。

也许李斯特一生最大的讽刺，就是以75岁的高龄跋涉到拜罗伊特，为的是亲眼目睹另一位音乐家——一位他辛苦支持了40年的音乐家——的梦想成真，结果却发



1881 年的李斯特

现自己既孤单又受冷落，反而成了瓦格纳热的牺牲品。



李斯特在拜罗伊特的坟墓

李斯特的健康状况迅速恶化，甚至无法撑到《特里斯坦与伊索尔德》演完。医生禁止他再用白兰地来治病（这是他抵抗疾病常用的药方），结果他得了肺炎，陷入昏迷。他在 1886 年 7 月 31 日深夜安详地过世，他全心挂念着老友的音乐，死时口里还喃喃念着“特里斯坦”。

翌年，卡洛琳完成了第二十四卷，也是最后一卷的《教会衰微的内在因素》。卡洛琳耗费 25 年的时光写成了这部难以卒读的巨著，两个星期以后便撒手人寰。

附　　录

李斯特的音乐精神

弗朗茨·李斯特(1811—1886)以作曲家、指挥家、教师和音乐活动组织者的身份占据了19世纪艺术生活的中心位置。他把音乐和它的标题看成是等同的艺术作品,能用不同的媒介引起相同的情感。

李斯特和他的好友、赞赏者柏辽兹一起,是19世纪最重要的浪漫主义作曲家。作为一位钢琴大师、著名的情夫,他在19世纪30和40年代发生的两次伟大的爱情是他生命中不可或缺的组成部分,它们连同他的杰出演奏构成了他不朽的传奇。他几乎是同时代所有伟大作曲家的友人和支持者。李斯特被后人看作是浪漫主义理想的化身。

虽然他的性格和演奏近于夸张,但他矫揉造作的格调并没有影响他的音乐表现。作为一位钢琴家,他坚信演奏者的职责是把作曲家最内在的意图显示出来。他对贝多芬钢琴作品的熟悉程度不亚于对肖邦的作品。

他是最伟大的钢琴家和节目主持人之一，他的个性魅力产生了许多动人的故事。演出时，他不是像传统的习惯那样背对着或面对着观众，而是采用了现在普遍采用的更有效果的侧面坐姿。这种姿势显出了他的轮廓清晰的侧面像，使人联想起但丁式的人物。他俯身在键盘上，时而发出雷鸣般的轰鸣，时而是情侣般的爱语絮絮，令名媛贵妇神魂颠倒。地位稍低一些的女士则争抢他的鼻烟盒，把他的手帕撕成碎片。李斯特甚至对这些作为传奇的滑稽行为加以鼓励。但是，在这些表面现象的后面，他是一个真正的音乐家。李斯特为他的朋友和信徒演奏贝多芬后期写的奏鸣曲，他们永远也忘不了那种特殊的感受。

李斯特给钢琴演奏注入了鲜明的个性，这是浪漫主义风格的具体体现，这种风格一直保留至今。作为一个伟大的教师、现代钢琴技术的创造者之一，他培养了一代钢琴大师。

李斯特在他的名声达到鼎盛的时期退出了舞台，为的是献身于作曲。1848年，他定居在魏玛，成为大公爵的宫廷指挥。在魏玛时期(1848—1859)，他写出了他主要的乐队作品。由于他处在公爵的歌剧院指导的位置上，因此可以对公众的音乐趣味产生影响。他不断地运用他的影响，来提倡他和瓦格纳称作的“未来音乐”，这是既有戏剧性又有交响性的一种标题音乐，他们和柏辽兹一起倡导了这种音乐。

在生命的最后几年，李斯特加入教会，以寻求安宁。

他得到低级神职，被人称作李斯特神甫。这个时期他写出了主要的宗教作品。他奔波于罗马、魏玛和布达佩斯之间，王公贵族和红衣主教都是他的朋友，老年的郁闷被新的成功驱散了。75岁时，他在英国受到了热烈的欢迎，而以前英国一直不愿意承认他是一个作曲家。从英国归来后，他到拜罗伊特去看望孀居的女儿柯西玛，在演奏瓦格纳作品的音乐节期间逝世。临终前，他把瓦格纳的《特利斯坦与伊索尔德》称为“未来音乐”的杰作。

李斯特钢琴作品的形式与风格极为多样，有乐队作品的改编、交响曲与歌剧主题的变奏曲、显示技巧的小曲、技巧练习曲、印象主义的音诗。李斯特出版了大量的技巧练习曲，有些是为在音乐会中演奏的，有些是为教学使用的。

李斯特的一些最佳、最高深之作是他的钢琴音诗，其中包括：三集《旅行集》(1835—1836)、《安慰》(1849—1850)、《诗和宗教的和谐》(1845—1852)、三集《旅游岁月》(1848—1877年编)、《匈牙利狂想曲》(第一—第十五，1851—1854)；第十六—第二十，1886年左右)。最重要的一部大型钢琴作品是单乐章的B小调奏鸣曲(1853)，其中四个主题在自由、狂想的方式中被开掘拓展。这些都是充满热情的李斯特音乐，从各方面来说都是和雨果、拜伦以及德拉克洛瓦同时代的产物。

李斯特曾把大量的歌剧和交响曲改编为钢琴曲，挖掘了钢琴中交响乐队的音响效果。他在作品中用他崭新

的技巧与这时期盛行的空洞的炫技性作品进行了斗争。通过他在钢琴上寻找能代替乐队音色的尝试，他在其中发现了一个从未有人想像过的新音响世界。

李斯特无论在风格或音响方面，都是一位重要的革新家。他承认肖邦风格的独创性，但他认为肖邦不能作为一种新的普遍风格的基础，他太个性化，太亲昵，所以很难为其他作曲家所采用。与此相反，李斯特向着更戏剧性或更修饰性的方向前进，探索钢琴中的乐队效果。李斯特用自己的富有意义的精湛技巧与日益高涨的空洞炫技潮流作斗争，而他的技巧更激动人心，更富于戏剧性，并与作品的内容和结构密切结合。

李斯特的目标是完美的抒情表达方式，用他所说的“音调的神秘语言”来表现精神状态。他创造了交响诗的形式，使他的抒情有自由表现的余地。这种形式是由几个不断变化的基本主题结合在一起的。李斯特用改变一个主题的旋律轮廓、和声和节奏，或将它从柔和变为响亮、从慢变到快、从低音区变到高音区、从弦乐器变到木管或铜管乐器等等办法来变换这个主题的特性。这样，它就有可能在乐曲的一部分中代表浪漫的爱情，在另一部分中描绘出田园景色，在第三部分产生紧张和斗争，在最后部分则是凯旋的颂歌。

李斯特把他的许多管弦乐作品称为交响诗而不称为交响曲。它们也可称为音诗，都是单乐章的作品，篇幅短小、曲式自由。它们都冠以描绘性的标题，但它们全都用纯音乐的因素作为结构的统一基础。从这个意义上来

看，李斯特的标题音乐概念离贝多芬的较近，离柏辽兹的较远。李斯特常用很简单的动机，甚至用伴奏音型发展成旋律，用于作品之中。这是真正的管弦乐的发展技巧，虽然它是在古典曲式以外的范畴中完成的。

李斯特是一位重要的、革新的、描绘性的管弦乐作曲家，他的14首交响诗在19世纪产生了巨大的影响。他为乐队写的著名管弦乐作品还有《浮士德》(1853—1861)交响曲和《但丁》交响曲(1855—1856)。李斯特把这些标题交响曲献给了他的莫逆之交，《浮士德》献给柏辽兹，《但丁》献给瓦格纳。前者以许多方式揭示了他在创造新和声结构和旋律方面所作的试验。李斯特的交响诗表现了他要求发展新的和声语言的强烈愿望，可惜今天一般很少在音乐会上演奏，而经常上演的是以下六部管弦乐作品：两首钢琴协奏曲、两首《梅菲斯托圆舞曲》、一首交响诗《前奏曲》和一首钢琴与乐队的《死之舞》。

李斯特11岁就到了法国，他的教育是在法国完成的。不仅他的音乐素养大部分是在那里取得的，而且他的文学和哲学方面的修养也完全受法国思想的制约。他在青年时期就坚持主张音乐家们在开始从事真正的现代艺术之前必须先提高其文化修养。因此，这位历史上最伟大的钢琴演奏巨匠，在写那些人们今天对他在现代音乐史上的真正作用认识不清的歌剧幻想曲的同时，他还苦攻哲学与音乐评论。李斯特虽热衷于理论和哲学研究，但他到1840年为止写下了许多音乐作品（除一部小

型歌剧，一首序曲和少数短曲外），包括钢琴曲和改编曲。大约在这时，他的创作活动转移到声乐方面，钢琴作品的数量突然下降。再过几年，他的创作就以管弦乐队为重心了。这时他几乎完全放弃了钢琴曲的创作，但仍保留着对声乐曲创作的爱好。

李斯特全部创作活动的第一个时期基本上限于钢琴音乐。现代钢琴吸引着他，他体会到这一完善的乐器具有无穷的声音变化的可能性，他意识到钢琴可以与管弦乐队相媲美，钢琴家可以变成最高统帅了。

把音响效果提升到一种灵感的高度或许是音乐的浪漫主义中最重要的特殊成分。过去需要用一整套装备来表达的乐思，浪漫主义作曲家却能在七个八度的键盘上表达出来。的确，我们看到舒曼、肖邦和青年李斯特这些主要的浪漫主义作曲家们，比起任何其他的表现工具来，他们最爱为钢琴作曲。有人甚至产生这样的疑问：浪漫主义的钢琴音乐是否就是浪漫主义音乐风格的同义语？爱钢琴超过爱管弦乐是有些重要原因的。贝多芬后期的管弦乐队已经跟不上作曲技巧的发展了。少数作曲家对管弦乐队技巧上的局限作了突破，他们已经接近于开创一种新的风格。但是，大多数作曲家还不能超越已被接受的管弦乐语言的范围，因为这个语言是古典主义音乐语言的同义语。管弦乐风格，也就是交响乐风格，是柏辽兹所大力学习的典型的古典主义的风格。李斯特之所以最初对管弦乐的创新处之漠然，其原因即在于此。他是在有意识地力求创造一种新的语言。他认识到了古典主

义音乐语言与管弦乐的辩证法的统一性。他看到了贝多芬以后交响乐作曲家们失败的原因。因为他认识到用传统形式表达新思想是不可能的，他宣称形式必须是思想表现的结果。

李斯特开始把管弦乐翻译为“万能乐器”——钢琴——的语言。由于作曲家与演奏家的统一，引起了对即兴演奏以及表现技巧性的欲望。这两种因素的确是不可分割的，正因如此，作曲家的演奏能力在那时得到空前的发展。浪漫主义信赖即兴演奏，因为它最接近他们的即兴创作的理想。人人都对帕格尼尼无比赞赏，却并不是针对他的音乐，他的音乐显然是内容贫乏，没有什么创造性可言，而是针对他演奏表现技巧的超人的大胆。关于这一点，我们还必须想到人们在帕格尼尼独奏音乐会上听到的和印出来的总谱，肯定相差甚远，因为帕格尼尼是自由即兴演奏的。而这种在他们的眼睛和耳朵前面展开的积极的创作活动，正是使一切浪漫主义者为之神魂颠倒的创作的理想形式。舒曼和勃拉姆斯局限在德国浪漫主义诗意的气氛中，在一些改编曲和幻想曲中表达了他们对帕格尼尼的崇敬之情，但他们的音乐总的说来并未受到帕格尼尼幻想的过分狂热的影响。然而，李斯特住在巴黎，那里有柏辽兹、迈耶贝尔，大歌剧、通俗剧，总之，那里受着“庞大风格”的统治，那里的钢琴演奏家们都在力图赶上小提琴魔法师帕格尼尼。如果我们读了当时的文献，我们可以断定李斯特在演奏他自己写的幻想曲和狂想曲时，一定是像帕格尼尼那样自由即兴地演奏，从而

营造出惊人的效果。重形式的原则被放弃了，取而代之的是在创作设想的当下立刻抓住的富于动力的、响亮的音乐图画。

古典音乐辩证的统一为一种精神状态（mood）的统一所替代了。奏鸣曲那样的结构对这样构思的作品而言显然是格格不入的，这也说明了为什么浪漫主义者在交响乐领域中遭到了失败。

李斯特作为一个独立的革新者第一个清楚地看到，甚至像肖邦那样可美的、独创的作曲方法，作为建立一个新的风格的基础也是不够的。因为潜藏在古典主义场面周围的新艺术是不可能在旧的废墟中成长起来的，它必须完全和过去决裂，发展它自己的美学原则。

李斯特的创作活动完成了一个阶段，又开始了另一阶段。他过去看不起管弦乐队，把管弦乐的丰富性移植到键盘上，现在他又带着新的经验和要求回到了管弦乐上。李斯特的伟大革新在于他证实了：不必强把思想塞进传统形式的固定框框里，同样可以创造出完整的、合乎逻辑的、有组织的乐曲。他是遵循一定的标题做到这一点的。由此产生了通常流行的名词——“标题音乐”。但是这个被人滥用的名词对李斯特来讲，是和柏辽兹完全不同的。

“受自然鼓舞着的音乐家用声音散发出自然最细致的奥秘，但并非模仿它。他是通过自然来思维、感觉和表现的。但是它的语言既然是比任何其他语言都更任意，更不明确，……而且任人做极其不同的解释。作曲家如

果给他的作品写几句话，交代一下作品的主要精神，但并不陷入琐细的解说，这样做应该不是无意义的。……这能够防止错误的解说、任意的解释、对作曲家从未曾有过的意图进行无谓的争论，以及毫无根据的无穷尽的评论。”在这一点上，李斯特和贝多芬大致相同。

在19世纪所有的标题音乐家中，李斯特是唯一能体会到贝多芬在第六交响乐前所写的话的意义的。贝多芬写的是：“情绪的表现多于描绘。”这条为李斯特全心全意接受的格言，明确地规定了标题音乐内在的分界线。诚然，在他的作品中有一定程度的声音描绘（像贝多芬在第六交响乐中那样的），但这从来没有占据重要地位。文学的或绘画的题材是完全融化于音乐之中的。

瓦格纳意识到了一个新的艺术形式的产生，他是一个卓越的裁判者。他熟悉另外一个实验家柏辽兹的工作，所以他能够作出正确的判断。人们把现代管弦乐的全部发展归功于柏辽兹，这显然是不公平的。柏辽兹固然对现代管弦乐技术有很大的贡献，但我们还必须区分技术与音乐本身之间的不同。如果想要综合现代管弦乐语言的历史，我们还应该寻找不只是柏辽兹一人的其他的来源。

柏辽兹和李斯特这两位新式管弦乐的倡导者一起开始了反对古典交响乐骨架的行动，前者攻击它并和它在一起扭斗；后者则接受了它蕴含的意念，结果创造了一个全新的品种。瓦格纳认识到“李斯特对于诗的题材的看法必定是和柏辽兹根本不相同的”。这种区别甚至从表

面上看也是明显的。李斯特很少单纯为了追求效果而利用管弦乐的特殊效果，而柏辽兹则为了特殊效果甚至于利用了乐器的缺点。李斯特从来不喜欢过分夸大的题材，不喜欢那些过分狂热的浪漫主义想像力的产物。他对伟大的文学作品的崇敬和理解使他不至于篡改作者的思想,他能够在艺术上完满地描写人物性格,但他从来不邀请听者在他的音乐中跟踪一个展开的情节。在他的作品中“主导旋律”所起的变化毫无作具体描绘的意图。分析到最后，他是一个抽象音乐的作曲家。在这方面他完全和柏辽兹不同，因为柏辽兹是在自我否定的时候才写“抽象”音乐的。在柏辽兹为了和音乐的形式、诗意的标题,特别是音乐逻辑与进行的连贯性进行斗争的时候,李斯特却以最伟大的交响乐作家们所独具的动机主题的集中来构思乐曲。

李斯特的旋律一般是建立在一个短小的，仿佛简单的基本音型或动机上的,然后这一动机发展起来,甚至伴奏的音型也是由它发展出来的，这就是明显的交响乐的概念。从这个基本动机演变出来的一个个旋律，有时是以相似的手法进行处理的，有时是以对比的手法进行处理的，它们全都汇集于曲末成为一种赞歌。李斯特经常使用这种手法。但我们必须看到它的形式的新原则——自由形式,而非古典的奏鸣曲形式。

在近代音乐史中，李斯特占据着独特的地位。我们在和声学、管弦乐法和形式结构很多方面的成就都是从他那好学深思的精神中发源的。但是，当李斯特放弃了

钢琴演奏活动，专心致力于创作的时候，人们就开始争论了，而且这种争论在许多他的崇拜者和诽谤者中间都是有增无减地继续着。对于一切有价值的事业他都慷慨地予以支援，即使他的艺术爱好和他的被保护人的爱好不一致时也不例外。他的灿烂的演奏家生活、他的浪漫主义的恋爱故事、他的宗教信仰、他的漂亮的文学著作，这一切形成了一个复杂的人格，使人们不论在他的为人方面和作为一个艺术家方面，都很难作出明确的描绘。他的生活的悲剧，他之所以没有能够成为19世纪音乐的救星，从而也没有能够成为近代音乐的救星，是因为他一直没有丢开他早期背上的包袱。那时他是非凡的钢琴演奏家，文明世界的听众拜倒在他的脚下。但是实际上是他当了听众的奴隶。瓦格纳一语中的地说过："如果他不是一个名人，或者不如这样说，如果人们不是让他出了名，他可能而且应该是一个自由的艺术家，一个小小的神，而不至于沦为听众中最愚蠢的人——专捧技巧的听众的奴隶。这种听众不惜任何代价地向他索取惊人的表演和愚蠢的把戏，他给了他们所要的。"李斯特早期的改编曲、幻想曲和狂想曲是浪漫主义者追求诸艺术的综合的一个典型的标志。这是一种显示性的音乐，它想显示一下近代的钢琴既可与歌剧，又可与管弦乐队相匹敌。听众和评论家们把这些作品当作了李斯特的创作想像力的典型产物。这是一个悲剧，因为正是它们所受到的欢迎助长了李斯特内在浮夸的倾向。技巧卓越的艺术家和他的乐器之间的神秘的关系，是浪漫主义的又一特点。李斯特

把钢琴看作他自身存在的一部分，当时，这位年轻的浪漫主义者发誓说："只有在我做到一切我可能做到的、得到一切我可能得到的以后，我才放弃对钢琴演奏的钻研。"当这样的时候终于来临时，他感觉到"也许我是上了那把我紧紧捆在钢琴上的神秘力量的当了"。可是，这一时候的到来好像是太迟了。由于旅行过多和其他因素的干扰导致他在旋律上的折衷性质，并形成了一些演奏技巧巨匠所特有的手法：反复、惊叹、呼喊等等。众所周知，由于他是在音乐保护人的强迫势力下进行工作，进行着钢琴家、作曲家、指挥家、技师、哲学家、音乐学院院长以及僧侣等多种活动，所以这一切都妨碍了他的艺术达到成熟所需要的平静。因此，他的作品是不平衡的，伟大的作品很容易被许多应景之作所掩盖。但是，即使在其最薄弱的篇章里，他也能用少量的笔触勾画出一个情景或一个性格。这种非凡的才能足以迷人，而在表情的丰富和基本音乐品质的创新方面，他是很少欠缺的。它可以变得嘈杂、浮夸，甚至流于粗俗，但在本质上永远保持着"音乐性"。在李斯特的花园中，我们看到许多高贵的植物，尽管残酷的环境阻碍了它们未能百花怒放，但没有一株不是深深扎下根的。

萧　韶